

Tartu Ülikool

Maailma keelte ja kultuuride kolledž

Raili Lass

TEATRITADUSE ERIALASE TERMINOLOOGIA ANALÜÜS WILLMAR SAUTERI
TEOSE „EVENTNESS“ KAHE PEATÜKI TÕLKE NÄITEL

Magistripjekt

Juhendaja: Maria-Kristiina Lotman

Kaasjuhendaja: Anneli Saro

Tartu

2018

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Sihttekst	5
2. Tõlketeoreetilised lähtealused	45
2.1. Tõlkeprotsess. Ettevalmistus	45
2.2. Funktsionaalne tõlketeooria.....	46
2.3. Autori stiil	47
3. Terminoloogia analüüs	50
3.1. Teatri teoreetilised alused	50
3.2. Teatraalsus	54
3.3. Tänapäeva teatriteadus	57
3.4. <i>Perform</i> -tüvi	60
3.5. Etendaja	64
3.5.1. Mitmekülgne <i>act</i>	64
Kokkuvõte	66
Allikad	67
Summary	70
LISA 1 – sõnastik	71

Sissejuhatus

See magistriprojekt sisaldab Willmar Sauteri teose „Eventness“ kahe valitud peatüki tõlget ja selle tõlke analüüsi. Tõlkimisel on tuginetud peamiselt Peter Newmarkile ja funktsionaalsele tõlketeooriale.

Willmar Sauter on Rootsi teatriteadlane ja Stockholmi Ülikooli teatriteaduse professor. Ta on avaldanud hulga kirjutisi teatri ja teatriteaduse teemadel, kuid eesti keelde on tema teoseid tõlgitud siiani vaid ühel korral – artikkel „Teatrisündmus – mis see on?“ Ott Karulini tõlkes kogumikus „Valitud artikleid teatriuurimisest“. Nimetatud artikkel ilmus aastal 2004, st kaks aastat enne pikema kirjutise „Eventness“ ilmutamist.

Teose „Eventness“ keskne teema on teatrisündmus (teose pealkirja võib tõlkida „Sündmuslikkus“) ja teatrisündmuse käsitus väljaspool teatri piire – nii ruumilises kui abstraktses mõttes. Sauter kirjeldab nii kogemustele kui kogutud teadmistele toetudes teatrisündmust kui midagi, mis võib toimuda igal pool ja igas olukorras. Ta kasutab Erika Fischer-Lichte, Richard Schechneri ja teiste tuntud teatriteadlaste teooriaid. Samadele autoritele toetutakse ka Tartu Ülikooli teatriteaduse õppes.

Teatriteaduse valdkond valiti selle magistriprojekti teemaks, sest autor sai bakalaureusekraadi Tartu Ülikoolis teatriteaduse erialal. Käesoleva töö kaudu ühendati kaks eriala – teatriteadus ja tõlkimine. Niimoodi toimiti kahel põhjusel – esimene, nagu juba öeldud, tulenes tõlkija taustateadmistest ja isiklikust huvist valdkonna vastu. Teine põhjus on see, et autor soovib ka tulevikus jätkata teatri ja teatriteaduse teemaliste tekstide tõlkimist ning kasutas seega ära magistriprojekti kui põhja, mille pealt edasi minna.

Willmar Sauteri teost „Eventness“ soovitas autorile Luule Epner Tartu Ülikooli teatriteaduse osakonnas. Teost on kasutatud eelnevalt õppematerjalina ja edaspidi on kaks tõlgitud peatükki teatriteaduse tudengitele kättesaadavad ka eesti keeles. See eesmärk andis magistriprojektile praktilise ja rakendusliku väärtuse.

Tõlkimisel kasutati funktsionaalset tõlketeooriat ja toetuti eelkõige Peter Newmarkile. Pandi paika nii lähteteksti kui tõlke funktsioon ja sihtgrupp ning selle kaudu leiti peamised tõlkeprobleemid. Nii originaalteksti kui tõlke sihtgrupp on teatriteadlased ja teatriteaduse tudengid, mistõttu oli tõlkija jaoks kõige tähtsam erialase terminoloogia

täpsus. Nimetatud sihtgrupp on ilmselt (kas või mingil määral) tuttav nii tänapäevase teatriteaduse kui teoses mainitud autorite ideedega.

Magistriprojekt koosneb kolmest osast. Esimeses osas on tõlgitud teose „Eventness“ kaks peatükki – „Mängimiskultuur“ („Playing Culture“, lähtetekstis lk 13–34) ja „Teatrimäng“ („Theatrical Playing“, lähtetekstis lk 35–58). Need peatükid keskenduvad otseselt teatrile ja teatriteadusele; ülejäänud kaks peatükki („Contextual Theatricality“ ja „Cultural Context“) seavad teatri ja etenduskunstid laiemasse ühiskondlikku ja sotsioloogilisse raamistikku.

Teises osas on tutvustatud teoreetilisi lähtealuseid. Rakendati funktsionaalset tõlketeooriat, kõige rohkem toetuti Peter Newmarkile. Funktsionaalne tõlketeooria tundus kõige õigem eelkõige konkreetse sihtgrupi ja sellest lähtuva tõlkefunktsiooni tõttu.

Kolmas osa algab Sauteri kirjutamisstiili kirjeldamisega ning seejärel on sisuliste selgituste kaudu analüüsitud teatriteaduse erialast terminoloogiat. Selgitused kordavad osaliselt ka Willmar Sauteri mõttekäiku. Seda seetõttu, et Eesti ja Rootsi kultuuriruumid ning teatri ja teatriteaduse traditsioonid on sarnased. Samuti on nii Sauter kui teose tõlkija toetunud samadele autoritele.

Magistriprojekti lõpus on LISA 1, mis on inglise-eesti sõnastik tõlkes esinevatest teatriteaduse erialastest terminitest. Nagu juba mainitud, on tõlke rakenduslik eesmärk teha Willmar Sauter teatriteaduse tudengitele eesti keeles kättesaadavaks ning ka nimetatud sõnastik täidab sama funktsiooni. Sõnastik ei ammenda kogu teatri ja teatriteadusega seostuvat terminoloogiat, ega taotlegi seda eesmärki, vaid koondab Sauteri teose tõlkimisel vaja läinud terminoloogiat.

Magistriprojekti autor tänab oma juhendajat Maria-Kristiina Lotmani, kes oli alati abiks ja kes juhatas oma põhjalike teadmiste abil sageli õige terminikasutusteni. Samuti tänab autor Luule Epnerit ja Anneli Sarot.

1. Sihttekst

Mängimiskultuur

Millisest osast oleks kõige õigem alustada? Sellest ei sõltu midagi, kui lähtuda eespool toodud argumendist. Valiku pean ma sellegipoolest tegema. Rõhutamaks tingimust, mida pean teatrisündmuste juures peamiseks, alustan mängimiskultuurist. Teatrisündmuse kontseptsioon toetub eeldusele, et see, mida teatris tehakse, on mängimise üks vorm, mille juurde kuulub veel mitu mängimise vormi, ja need toimivad konkreetse raamistiku piires. Seda võib pidada isegi teatrisündmuse kõige üldisemaks aspektiks.

Mängimise filosoofia

Ühel selgeimal moel kirjeldab mängimist Hans-Georg Gadamer teoses „Tõde ja meetod“ („Wahrheit und Methode“), mis avaldati esmakordselt 1960. aastal. Ta alustab arutluskäiku mängija ja mängimise sisulise eristamisega. Selline lahkulöömine ei seisne mitte mängiva subjekti teadlikkuses, vaid mängimises kui eraldiseisvas üksuses, mis on olemas enne kui mängijad platsile ilmuvad. Mängimine moodustub reeglitest ja selgetest korraldustest, sõltumata sellest, kas jutuks on metafoorses mõttes mängimine või mingi kindel mängimise olukord. Saksakeelses tekstis viitab Gadamer mitmele metafoorile, millega loodusnähtuseid kirjeldatakse, näiteks lainete mäng, valguse mäng lehtedes, sääskede tants õhtuses õhus – algselt tähendaski sõna „mängimine“ tantsimist ning see kajastub siiani germaani keeltes (saksa keeles *Spielman*, rootsi keeles *lekare*). Mängimine kirjeldab edasi ja tagasi liikumist, mitme positsiooni vahel pendeldamist ilma selge eesmärgita. Mängimisel ei ole seega teleoloogilist lõppu, seda ei tehta ellujäämise nimel. Mängijaid kutsutakse mängimises osalema ja jätma kõrvale oma subjektiivse vaate *mängu* – ka see sõna viitab mängijate vahelisele mängulisele interaktsioonile – reeglitele. Mängijad asetsevad mängimise ruumi piires, st piiratud alal, kus mängimine toimub.

Mängija võtab mängus osalemist tõsiselt, kuigi ta teab, et mängimine ei ole iseenesest tõsine tegevus. Mängija teab, et tegemist on „lihtsalt mänguga“, kuid tema kui mängija

ei tea, et ta teab (lk 98). Gadamer ei mängi mitte sõnadega, vaid rõhutab, et osaliste jaoks on mängimine tõsine asi. See, kes mängimist tõsiselt ei võta, on *Spielverderber*, tujurikkuja või tüütus.

Mängimine tähendab Gadameri sõnul, et midagi mängitakse, ja kellegi osalemine mängus tähendab, et *keegi* mängib *midagi*. Tingimusi, et mängimine on olemas juba enne osalisi ja sellel puudub eesmärk, rõhutas juba Johann Huizinga oma epohhi loovas teoses mängiva inimese kohta, „Homo ludens“ (1938), millele Gadamer ka viitab. Eesmärgi puudumine ei tähenda siiski, et mängimisel pole ühtegi funktsiooni, vastupidi, mängimise funktsioonid võivad ulatuda religioossetest rituaalidest pelga meelelahutuseni. Ilmselgelt on tähtis teha selge eristus eesmärgi ja funktsiooni vahel, ning seda argumenti on tähtis ka edasi arendada. Samas viitavad juba Gadameri esialgsed tähelepanekud mängu olemusest sellele, mida mängimiskultuur hõlmab.

Esiteks, mängimiskultuur on pahaendeliselt üldine termin. Selle tähendus ulatub nukuga mängivast lapsest peomängude ja spordisündmusteni. Gadamer on üks nendest, kelle arvates sisaldab isegi loomade mängimine mängu elemente ning Gregory Bateson (1972) on loomaaloomade vaatlemise põhjal loonud terve mänguteooria. Siiani ei ole vahet, kas keegi pealt ka vaatab. Praegu võivad, aga ei pea olema mängimisega seotud performatiivsed elemendid. Laps võib nuku või mänguautoga mängides „etendada“ ema või isa – vähemalt enda teadvuses –, kuid malemängija ei etenda lauamänguga seoses midagi; kui suures ulatuses ta vastasele esineb, on aga eraldi küsimus.

Ideed edasi arendades kaasab Gadamer ka võimaliku vaatleja: „Mängimisega kaasneb alati võimalus mängida kellegi jaoks. Just selle võimaluse teostamine moodustab kunstile omase mängulise iseloomu.“ (lk 103). Tsitaadis kasutab Gadamer saksakeelset sõna *darstellen*, mida võib tõlkida nii mängimiseks kui etendamiseks. Eelnevalt oli ta samas tekstis kirjutanud: „Ainult seetõttu, et mängimine on alati etendamine, võib inimeste mängimise eesmärk seisneda etendamises endas.“ (lk 103) Sellest lähtuvalt võib küsida, kas performatiivsed elemendid sisalduvad mängimises alati kui juures on ka vaatajad.

Sellest ajast kui John Austin 1962. aastal ilmunud teoses „How to Do Things with Words“ – ilmunud kaks aastat pärast Gadameri teost, kuid ilmselt kirjutatud sellest sõltumatult – tõi käibe performatiivse tegevusena käsitletava kõneakti, on filosoofias arutletud mängimise, etendamise, performatiivsete aktide ja performatiivsuse üle. Enne

kui ma räägin täpsemalt Austini ideedest ja nende mõjukusest, tahan veel jälgida Gadameri mõttekäiku.

Gadamer eristab peaaegu *en passant* mängimise tavapärase draamas (või kultustes) ja lapse mängimise. Rituaalne ja teatraalne mängimine ei piirdu kehtiva korra järgse eneseesitlemisega, vaid nendega osutatakse enda mängimisest kaugemale, nendele, kes „osalevad vaadates“ (lk 104). Seega ei muuda mängimist kunstiks mitte vuajeristlik neljanda seina avamine, vaid publik kaasatakse nende kohalolu tõttu mängusituatsiooni sellisel moel, et „mängijate ja vaatajate tervik moodustabki juba mängimise“ (lk 105). Lisaks rõhutab Gadamer metodoloogilist eelist, mis vaatajal on mängija ees: et mängimine on suunatud publikule, võivad ainult vaatajad – mitte mängijad – kogeda mängimise terviklikkust ja mõista selle üldist tähendust. Vaataja arusaamale rõhu asetamine võimaldab Gadameril vähendada rituaali ja teatri erinevust. Jumala, müüdi või palve kultuslikus etendamises osalev kogukond jagab preestri, šamaani või vaimuliku ekspressiivseid akte samamoodi, nagu teatripublik tõlgendab näitlejate, tantsijate ja muusikute esitust.

Gadamer puudutab siin teatriteadlasi läbi aegade köitnud teemat: rituaali ja teatri suhet. Traditsiooniliselt peetakse draama ja teatri algeks rituaali. Lääne kaanoni järgi saab teatri ajalugu alguse Vana-Kreekast ja kui enne seda midagi oligi, ei nimetata seda mitte teatriks, vaid rituaaliks või primitiivseks kultuseks. Nende legitiimse teatri „lihtsate“ eelkäijate illustreerimiseks kasutatakse teatri ajaloo raamatutes näiteid musta Aafrika, Bali, Melaneesia, Ameerika indiaanlaste jt „primitiivsetest“ tantsudest tänapäeval. Maskid ja silmapaistvad kostüümid on neil piltidel vägagi teretulnud, et demonstreerida inimkonna teatriladseid tegusid, mis leidsid aset ammu enne praegu tsivilisatsiooniks nimetatut ilmnenist, kuid vaid kreeklaste geniaalsusega muudeti rituaal iseseisvaks kunstivormiks, mis on Teater! Sellist kirjandus-, tootmis- ja tarbimiskeskset vaadet teatrilale vürtsitab hea hulk (post)koloniaalseid eelarvamusi, kuid lisaks eeldab see seisukoht rituaali ja teatri vastuseisu. Hiljuti seadis sellise teatrigenealoogia tõsiselt kahtluse alla Eli Rozik teoses „The Roots of Theatre“ (2002). Ta järeldeb pika ja põhjaliku argumentatsiooni tulemusel: „Teatri meedium ei võinud saada algust rituaalist, sest neil on ontoloogiliselt erinevad kultuurilised entiteedid. Rituaal ja teater ei ole binaarses opositsioonis, sest need toimivad erinevatel tasanditel. Teater on meedium ja rituaal on tegevuse vorm, mis võib hõlmata üht või mitut erinevat meediumi. Parimal juhul võis religioon valida, kas võtta teater omaks või tõugata see

ära.“ (lk XVII) Kui Gadamer osutab sarnasusele näiteks religioosse protsessiooni ja draamaetenduse vahel, rõhutab ta sama järeldust, milleni jõudis Rozik: rituaalis rakendatakse teatrisündmust, milles osalised ja preestrid moodustavad samasuguse kogukonna nagu teatrietenduses etendajad ja vaatajad. Richard Schechneri sõnul on mängija ja vaataja lahutamine see, mis moodustab teatri, kuid sellise eristusega ei nõustu ei Gadamer ega Rozik (Schechner 1988: 138).

Gadameri peamine eesmärk, millele viitab ka tema teose pealkiri, on filosoofilise töö otsimine, kuid ma ei korda siin kogu tema arutluskäiku. Seoses mängimiskultuuriga on tähtis see, et Gadamer vabastas mängimise mängijatest. Tema analüüsis on peamine mängimine *per se*, mitmesugused mängimise viisid, mis on mängimise aktist sõltumatud. Mängimise subjekt ei ole mitte mängijad, vaid mängimine ise oma reeglite, eeskirjade ja korraga. Mängimises võib osaleda erinevate tegevuste kaudu, sealhulgas ka potentsiaalse pealtvaatajana. Selles mõttes hõlmab mängimise akt lisaks mängijatele ka neid, kes vaatavad – ka nemad peavad reegleid ja eeskirju tundma, et mõista, mis mänguplatsil toimub. Koht, kus mängitakse, on tavaliselt piiritletud ja vähemalt mingil perioodil eristatav muude toimingute jaoks mõeldud kohtadest. Selle kaudu jaguneb ka vaatajaskond – mängijatest või etendajatest ja nende otsesest publikust kuni kõrvalseisjate ja juhuslike tunnistajateni.

Mängimise eripärad

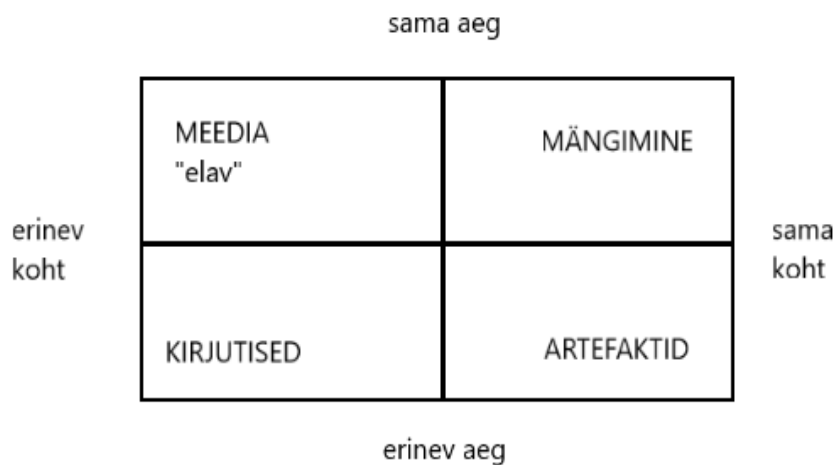
Enne mängimise performatiivsete aspektide juurde tagasi pöördumist tahan mainida mõnda üldist mängimiskultuuri omadust. Järgnev eripärade nimekiri ei ole loomulikult ammendav ning käsitletavat üksused pole tingimata kõige olulisemad. Nende eesmärk on illustreerida mängimise keerukust nii üldjoontes kui ka lähtudes sellest, mis on oluline teatrisituatsioonides mängimises.

Mängimine toimub siin ja praegu. Sellest *hic-et-nunc* aspektist tuleneb üks peamine erinevus mängimiskultuuri ja kirjaliku kultuuri vahel, kuigi mõnda üksikasja peab selgitama. Kirjalik tekst sisaldab tavaliselt midagi, mida säilitatakse tuleviku jaoks. See on ka kõigi raamatukogude mõte: teadmised, vaatlused, müüdid ja mälestused pannakse kirja, et need oleksid tulevastele põlvkondadele kättesaadavad. Isegi päevalehti trükitakse selleks, et neid saaks lugeda ka järgmisel hommikul või mitme aasta pärast, kui teadlased hakkavad möödunud aja tegelikkust taastama. Kui lugeja avab raamatu või hommikuse ajalehe ja hakkab lugema, on lugemise aktis siiski siin-ja-praegu

tunnetus. Et mängimist ei määratle mitte mängiv subjekt, vaid toimingu enda reeglid, võib lugemist pidada mängimiskultuuri osaks. Sellisel juhul saab raamatukogu lugemistoast mängimise *locus*, mis sarnaneb suuresti teatrisaalile või spordisündmuse tribüünile.

Veel üks siin-ja-praegu aspekt on Gadameri eristus millegi mängimise ja kellegi jaoks millegi mängimise vahel; viimane viitab ühtivusele kunstiga. Mängimiskultuur hõlmab kahtlemata mõlemat. On küllalt mängimise vorme, mis ei vaja publiku kohalolu. Triviaalne näide oleks jalgpall. Loomulikult võib kaks võistkonda kohtuda ja mängida mängu, ilma et ükski vaataja matši jälgiks. Mõni võistkond on isegi ametlikult määratud tühjade tribüünide juures mängima, sest vaatajate vägivaldsuse tõttu on esinenud probleeme. Kas see mõjutab matši? Mõjutab küll. Statistika näitab väga veenvalt, et kodumeeskonnal – keda toetab omaenese publik – on eelis: nad võidavad tihemini kui külalised. Siit võib järeldada, et vaatajad tõesti osalevad mängus, ning sama väidavad nii Gadamer (lk 103) kui Gregory Bateson essee „A Theory of Play and Fantasy“ (1972 [2004]: 123). Vaatajate kohalolu ei tee aga jalgpallimängust tingimata kunsti, kuigi kahtlemata on jalgpallis performatiivseid elemente.

Mängimiskultuur hõlmab seega nii millegi mängimist kui kellegi jaoks millegi mängimist. Publik võib mitmel eri moel mängimises osaleda ning on ka erisuguseid fenomene, mis on mängimise objekt. Teoses „The Theatrical Event“ püüdsin eristada fenomeni loomist viisist, kuidas vaataja seda kogeb (2000: 95–113). *Hic-et-nunc* aspektist tulenevalt küsiti kaks küsimust: kas kultuurilist fenomeni luuakse ja kogetakse samas kohas või erinevates kohtades, ning kas see toimub samaaegselt või mitte? Teatrit ja kontserti luuakse ja kogetakse muidugi samal ajal ja samas kohas. Raadiot ja televisiooni saab kuulata ja vaadata saadete loomise ajal, kuid nende eelis on see, et kuulaja/vaataja ei pea olema samas kohas. Arhitektuur aga ei valmi samal ajal kui me pealt vaatame, kuid külastama peab täpset kohta, kuhu see loodi. Enamikku kultuurifenomene nagu kirjandust, filme, maale, skulptuure jne nähakse harva seal, kus need loodi, ja peaaegu mitte kunagi ajal, mil neid loodi. Avangardsed kunstivormid on meelega sellistest aja ja koha piirangutest üle astunud. Isegi kui ma tunnistan igasugu mängimist – telesaateid, jalgpalli, kirikujutluseid, raamatu lugemist või kunstigalerii külastamist – mängimiskultuuri osana, on siiski lisaks kaasatud veel suur hulk kõiksugu fenomene: kunstniku kohalolu erinevatel tasanditel ja publiku vahetu osalemine erinevatel tasanditel.



2. joonis: aegruumiline kultuuride mudel

Enamikku mängimise vorme saab õppida ainult tegevuse kaudu. Mõistmaks, et mängimise keskmes on harjutamine, piisab ka sellest, kui meenutame kõiki lapsena õpitud mängu või mõtlemise, milline kombekas reegel on kammermuusika kontserdil plaksutada. Võib ju küll uurida õpikutest malemängu võtteid edasijõudnutele või keerulisi tangosamme, kuid sellise teoreetilise lähenemise tulemusena ei saa ilmselt kellestki oskuslik malemängija või elegantne tangotantsija. Ajaloolisest vaatepunktist vaadatuna on hämmastav, et alates Aristotelesest on meil lõputu hulk tekste meisterlike draamade kirjutamise kohta, kuid võimekaks näitlejaks saamise juhendeid hakati kirjutama alles väga hiljuti. Iga kogenud näitleja teab, et selle ameti saab omandada ainult harjutades, laval töötades, kolleegide nõuandeid kuulda võttes ja viimaks publiku tagasiside kaudu. Sama kehtib kõigile mängijatele nii spordis, rituaalides, poliitikas kui kunstis.

Seda aega, millesse jääb suur osa mängimise kultuuri suulisest traditsioonist, nimetab Michael Polanyi vaikedisensiooniks (teos „The Tacit Dimension“, 1966). Keemiku ametit pidanud Polanyi ideed käisid vastu traditsioonilisele arusaamale loodusteadustes,

et teadmine on midagi ebaisikulist ja objektiivset. Teoses „Personal Knowledge“ (1958) tõi ta välja, et subjektiivset ja objektiivset lahutava tühimiku täidab isiklikkus: „Me võime teada rohkem, kui oskame sõnastada.“ (1966: 17) Näitena viitas Polanyi meie võimele tunda inimmägu ära ka sellisel juhul, kui ei ole võimalik seda detailselt kirjeldada. Tema sõnul pole põhjus mitte ainult võimes minna detailidest tervikule, nagu väidetakse geštaltpsühholoogias, vaid eesmärgis – tähenduse otsimine allutab meie taju. Sellel on ka praktilisi aspekte ning Polanyi viitab näiteks sellistele protsessidele nagu ujuma või rattaga sõitma õppimine – ühelgi sellisel juhul ei osata oma tegevust täpselt analüüsida. Teadmise tähtsaim vahend saab hoopis kehast.

Vaiketeadmus – või pigem vaiketeadmine, sest Polanyi rõhutab nende protsessidega seotud tegevust – on pideva arutelu all ning seda seostatakse Ludwig Wittgensteini ja teiste filosoofide ideedega (Lagerström 2003: 47–59). Wittgenstein on tõestanud, et näidete ja harjutuste varal õpitakse isegi uusi termineid, võõrkeeli ja oskustööd: „Mina näitan tegevuse ette ja tema jäljendab mind; ma mõjutan teda heakskiidu, paranduste, ootuste ja julgustamisega.“ (Wittgenstein 1953 [1970]: 54) Niimoodi õpivad etendavad mängijad oma ametit ning ka vaatajad läbivad sarnase õppimisprotsessi: seetõttu oskavad nad kuulnud ja nähtut väärtustada ja õpivad ka sellele reageerima. Vaiketeadmine on seega oluline aspekt igasuguste toimingute juures, mida mängimiskultuur hõlmab.

Nagu Polanyi näitas, kuulub nii suulise traditsiooni kui vaiketeadmise juurde tugevasti ka füüsiline osa. Kui mängimist peetakse siin-ja-praegu tegevuseks, nõuab see osalejate füüsilist kohalolu. Kui mängimist õpitakse harjutamise kaudu, ei ole kehad mängimise ajal mitte ainult kohal, vaid füüsilise treeningu ja kogemustega ka juba valmistunud. Mängimisega on muidugi seotud ka mentaalsed, intellektuaalsed ja vahel ka hingelised aspektid, kuid need üksi ei moodusta mängimiskultuuri.

Tänapäeva elektrooniliste mängude piiritu turg on tõstatanud küsimusi mängimise füüsilise kohalolu vajalikkuse kohta. Arvutimängude virtuaalses reaalsustes kehtivaid reegleid ei pea füüsiliselt õppima, kui välja arvata hiire liigutamine ja õigete nuppude vajutamine. Nende aspektide üle võib muidugi vaielda (Nelson 2004) ning „seadmete“ ja masinate kaudu on võimalik mängimise valdkonda avardada ka mentaalse liidestuseni. Mõni mängimise aspekt laieneb ning teised tõenäoliselt kaovad.

Mängimine hõlmab füüsilist kohalolu, vaiketeadmist ja suulisi juhiseid ning kuni see nii jääb, on mängimiskultuuri keeruline piiritleda, sest sinna kuulub järelikult ka mingi hulk potentsiaalset hävingut. Teoses „Rabelais and His World“ (1968), mis valmis Mihhail Bahtinil vene keeles aastal 1940, kuid mida ei avaldatud enne 1965. aastat, näitab autor väga veenvalt, kuidas keskaegsetel karnevalidel pöörati maailm füüsiliste ja suuliste tegudega pahupidi. Ühiskonna võimuhierarhiat parodeeriti ja pilgati mitu päeva, kuid miimid astusid lubatud piiridest tublisti üle. Tänavatel ja kõrtsides toimunud nõiakatelt polnud võimalik üksikasjalikult kontrollida. Ühiskonna naer ei vaibunud ja selle elujõud seisnes argielu tõsidusele vastandumises. Bahtini eelduse kohaselt on kontrast tasakaalukuse ja naermise, kõrge ja madala, üle paisutatud ja naeruvääristatud kangelaste, tõsiste kultuste ja mõnitavate rituaalide vahel sama vana kui inimkond. Tõsidus ja selle koomiline vastandus on teineteist täiendavas kontrastis ning ühte ei saa olla ilma teiseta. Naermine on inimesele elus sama vajalik nagu raske töö (lk 17f). Keskaegsete karnevalide hävituslikke elemente, mis naeruvääristasid tavaelus kehtivat korda ning eitasid privileege, norme ja piiranguid, nähakse kui mängimise üht vormi. Samas, nagu on Bateson märkinud, sarnaneb mängimine väga ähvardamisega: mõlemal juhul vihjatakse millelegi, kuid ei sooritata seda täielikult (Bateson 1972 [2004]: 123). Karnevalilik häving sarnaneb samuti ähvardamisega, kus põlglikult võimuka käitumisega seatakse kehtiv kord kahtluse alla.

Võimulolijad on alati vaadanud teatris komöödiaid ja koomilisi žanre skeptilisel pilgul, kuid rahvas on neid armastanud. Huvitav näide on siin Iraani must komöödia Siyah Bazi, mis pakkus aastasadu inimestele meelelahutust, kuid siis suruti see maha ning kahekümnenda sajandi alguses keelas Palevi dünastia selle üldse ära. Mustaks võõbatud näoga teener, kes ei erine väga oma itaallasest kamraadist Arlekiinist, muutus liiga „ohtlikuks“ isanda jaoks, kes oli antud juhul riigi valitseja (Yeganeh, viitega Beizayi 1965).

Karnevalilikud olukorrad ei ole siiski alati tingimata laastavad. Dublini Bloomsday pidustusi võib vaadelda kui tohutut karnevali, millega tähistatakse 1904. aasta 16. juunit – see on päev, millesse paigutas James Joyce kõik oma 800-leheküljelise romaani „Ulysses“ sündmused. Seda sündmust on tähistatud igal aastal alates aastast 1954, mis oli Leopold Bloomi päevapikkuse Dublini tänavatel uitamise 50. aastapäev. 16. juunil 2004 täitis sada aastat päevast, kui toimus fiktsionaalne lugu „Ulysses“. Selle piduliku sündmuse puhul oleks nagu terve Dublin jalgele aetud, et nad saaksid kogeda, milline

sensatsioon on külastada neidsamu kohti linnas, kus sajandi eest olid Joyce'i väljamõeldud tegelased rännanud, vestelnud, mõelnud, joonud ja joobunud. Mingit (selget) korraldust ei olnud ning seetõttu leiutasid inimesed, ettevõtted, sponsorid ja ametnikud oma pidustused: ettelugemised, näitemängud, ajaloolised kostüümid, Leopold Bloomi lemmikroogade söömine, tema lemmikseebi ostmine ning jälgimine, kuidas teised osalejad sama teevad. Mängimise ja etendamise atmosfäär oli lausa hämmastav, kuigi publik polnud alati selgelt eristatav. Pidustuse võti oli osalemine, mitte näitamine – tähistades samas sündmust, mida polnudki kunagi toimunud: olid ju Leopold Bloom ja tema sõbrad ainult tegelased Joyce'i romaanis. Bloomsday on tegelikult pidustus, millega tähistatakse James Joyce'i geniaalsust nüüd kui tema surmast on möödunud üle poole sajandi. Eluajal ei tunnustanud teda niimoodi ei kirjandusteadlased ega Dublini elanikud. Bloomsday pidustus on tugevasti mõjutanud Joyce'i romaani positsiooni populaarse kirjandusteosena.

Kultuur ja etendus

Nimetatud näited osutavad kolmele võtmevaldkonnale, mis teatrisündmuse kontseptsiooniga sageli ristuvad: kultuurietendus, kultuuriuuringud ja etendusuuringud. Hoolimata lingvistilisest sarnasusest pole neid termineid kõrvuti eriti koos käsitletud. Minu eesmärk on näidata, et kõiki kolme saab mängimiskultuuriga lõimida.

Kultuurietenduse tõi teadusliku terminina kasutusse Milton Singer 1959. aastal avaldatud teoses „Traditional India: Structure and change“, mis on nüüdseks klassikaks saanud. Singer, kes oli antropoloog, lähtus ühiskonna uurimisel laiemast allikmaterjalist; lisaks traditsioonilistele dokumentidele ja artefaktidele, mis on alati olnud kergesti kättesaadavad, kasutas ta kultuurietendusi. Singer ütles, et antropoloogilised uuringud ei peaks piirduma vaid sellega, mis on nähtaval arhiivides ja muuseumites, arheoloogilistel vaatamisväärsustel ja raamatukogudes; antropoloogid peaksid vaatlema tseremooniaid ja kombeid, mis inimesi nende eluajal puudutavad. Oma teose sissejuhatuses loetleb Singer selliseid juhtumeid terve hulga, alustades traditsioonilisematest kunstilistest esiteludest nagu näitemängud, tantsud, kontserdid ja festivalid, kuni eraeluliste sündmusteni nagu pulmad ja matused. Singeri jaoks on sellised kultuurietendused osa kogukondlikust eneseväljendusest. Kultuurietendused on teadlase jaoks kui avatud raamat:

Kõrvalt võib neid hõlpsasti vaadelda kui kultuuri struktuuri väga konkreetset eristuvaid ühikuid, sest igal etendusel on kindlaks määratud kestus, algus ja lõpp, organiseeritud tegevuskava, kindlad esinejad, publik ning etenduse koht ja põhjus. (lk XII f.)

Singer jätab tekstid ja monumendid kõrvale ning keskendub sündmustele, mida ta kirjeldab sarnaselt sellele, kuidas teised teadlased on kirjeldanud rituaale (Klein 1995), kuid oluline erinevus seisneb selles, et rituaalid toimuvad tavaliselt regulaarsete ajavahemike järel. Singeri kultuurietendused võivad toimuda regulaarselt või suvalisel ajal, korrapärasus ei ole tähtis. Singer huvitub siiski traditsioonidest, mis neid rituaale juhivad, nagu reeglid ja eeskirjad, mis etenduse käigus aktiveeruvad. Nii etendajad kui vaatajad tunnevad ja austavad seda performatiivsete tegevuste korda ning just selline fookus võimaldab kaasata mängimise valdkonda ka kultuurietendused.

On veel üks kultuurietendustega tihedalt seotud fenomen, *communitas*, mille tõi käibele antropoloog Victor Turner (1982: 45–51). *Communitas* on tunne, kogemus või meeleseisund, mitte sotsiaalne struktuur. Seda võib kogeda erinevates inimsuhetes ja kahtlemata moodustab ka mängimine selliseid suhteid. Turner nimetab seda ka kollektiivseks vooluks, kasutades Mihaly Csikszentmihalyi terminit tegude ja teadlikkuse ühtesulamise kogemuse kohta. Kuigi Turner eristab spontaanset, ideoloogilist ja normatiivset *communitas*'t – ja ka põhjendab seda veenvalt (lk 47ff) – on selge, et termin esindab konkreetset, mängimise juures immanentset väärtust. Turner seob *communitas*'e veel kahe võtmeterviniga, mis seda väärtust rõhutavad, nimelt liminaalsus ja identiteet. Näiteks rituaalides kogeb hulk inimesi üleminekufaasi, muutunud teadvuseseisundit, mis tugevdab kollektiivse identiteedi tunnet. Selliste väärtuste tähtsust käsitletakse hiljem koos teiste väärtustega, mida teatrisündmus usutavasti loob.

Erika Fischer-Lichte laiendas kultuurietenduste kontseptsiooni pikaajaliseks projektiks nimega *Kulturen des Performativen*. Ta soovis tuua kokku hulga erinevate distsipliinidega tegelevaid teadlaseid Berliini Vaba Ülikooli (Freie Universität Berlin) humanitaar- ja sotsiaalteaduste osakondadest, et uurida tänapäeva piirideta ühiskonna performatiivseid väljendusviise ning nende ajaloolisi eelkäijaid alates keskajast. Uuringu eesmärk oli saada parem arusaam sellest, kuidas rakendatakse ühiskonnas avalikke ja eraviisilisi ülesastumisi, et teha kodanikele arusaadavaks võim, prioriteedid ja kord.

Fischer-Lichte seab kahtluse alla, kas kunstiteose mõiste on kehtiva esteetika adumisel määrav. Tema vaadetes on kesksel kohal etendus, sündmuste raamistikus aset leidev artistide ja publiku kokkupuude, näitleja ja vaataja ühine füüsiline kohalolu. Sellest tuleneb ka eriline omadus, mis on iseloomulik teatrile, tegevus- ja etenduskunstile, luuleõhtutele ja kohaspetsiifilistele etendustele, mida ei saa jäädvustada ega muuta kättesaadavaks nendele, kes ei olnud „kohal“ (Fischer-Lichte 2004).

Stockholmi ülikooli teatriteaduse osakonnas loetakse igal aastal kultuurietenduse kursust. Õpitu kinnitamiseks peavad tudengid läbi viima väliuuringud. Nende kirjeldatud toimingud on nii mitmekesised, et ulatuvad pea igasse ühiskondlikku valdkonda. Küllastatakse kiriklikke teenistusi, spordisündmusi ja ringradasid, jälgitakse linnapilti avalikes kohtades, metroos, kaubamajas ja mujal, kirjeldatakse hooneid ja inimesi, kes neid väisavad, uuritakse nii telesaateid ja salvestustel viibivat publikut kui avalikke käimlaid ning poliitilisi meeleavaldusi ja proteste. On tudengeid, kes jälgivad linnas toimuvat, teised lavastavad möödujate reaktsioonide jälgimiseks ise sündmusi, mõni kirjutab mälu järgi enda läbielatud kogemustest. Tudengite tööd ei ole nende aastate vältel mitte ainult näitlikustanud laialdasi performatiivseid tegevusi, mida Stockholmi linnast leida võib, vaid need dokumenteerivad ka mängimiskultuuri, mis on argiellu imbinud hoopis mujal kui nendes kohtades, mida tavaliselt mänguplatsideks peetakse.

Kultuuriuuringud on uurimisvaldkond, mis ei erine väga kultuurietendustest ja mängimiskultuurist, kuigi see tähistab pigem teaduslikku lähenemist kui selgelt eristuvaid uurimisobjekte. Kultuuriuuringute algatajaks võib pidada samuti üht 1950. aastate lõpus tegutsenud teadlast, inglase draamaõppejõudu Raymond Williamsit, kelle teos „Culture and Society“ (1958) osutus väga mõjukaks. Tema marksistliku vaate kohaselt on kultuur ühiskonna pealisehitis, mis küll sõltub suuresti majandusbaasist, kuid pole sellega täiesti üheväärne, ning sellest vaatest sai kultuuriuuringute alus. Kultuuri definitsioon hõlmas väga palju, kuid tegelikkuses kujunes uurimisvaldkond peaaegu identseks eespool kirjeldatud mängimiskultuuriga. Tähtsam oli interdistsiplinaarne lähenemine, humanitaar- ja sotsiaalteaduste ühendamise, et uurida ühiskonna marginaalseid grupe, nende tegelikku ligipääsu kultuuritoodangule ja sellise toodangu tarvitamist. Ameerika etendusteadlane Joseph R. Roach teeb kokkuvõtte kultuuriuuringutes kuni 1992. aastani toimunud arengust:

Üldiselt uurib kultuuriuuringute interdistsipliin erinevat liiki piiranguid – kaasavaid, välistavaid ja kokkuleppelisi –, mida inimühiskonnad loovad. Esmajoones kujutab see kultuurilisi erinevusi ja teisesust, sealhulgas sotsiaalsel klassil, sool ja rahvusel põhinevaid erinevusi. Transatlantilise terminina sisaldavad kultuuriuuringud tähendusnüansse, mis on seotud selle kasutamisega erinevate distsipliinide kontekstis: meediauuringud (massikultuur), kirjandusteadus (üldiselt kõrgkultuur) ja etendusauuringud (üldiselt popkultuur, kuid erandina ka etenduskunstid ja performatiivne käitumine argielus). Igatahes ei nähta kultuuriuuringutes kunsti ja elu kui sõltumatuid kogemusi, vaid väidetakse hoopis, et need on ajalooa lahutamatu pöimunud ning dünaamiliste kultuuriliste protsesside viljad. (lk 10)

Olenemata Ida-Euroopa poliitilise süsteemi kokkuvarisemisest 1980. aastate lõpus ja kestvatest süüdistustest marksismi kui rikutud ideoloogia suunas, paistab olevat võimalik rakendada ajaloolist materialismi kui tõsiseltvõetavat teadusteooriat seoses kultuuri ja ühiskonna, klassianalüüsi, võimu domineerimise, teatri ja ühiskonna toodangu ja tootlikkusega ning muuga. Mängimiskultuuri valdkonna osana vaadeldavad kultuuriuuringud keskendavad tähelepanu kultuuri seosele majanduse ja poliitikaga, avaliku arvamusega, meediaga ning mängimise staatuse ja funktsioonidega sotsiaalses kontekstis laiemalt. On ütlema tagi selge, et kultuuriuuringute meetod ei piirdu mängimiskultuuriga, vaid seda esineb ka kõigis muudes teatrisündmuse kontseptsiooni aspektides (Tulloch 2005). Nimetatud meetodi mainimine siin peatükis vaid rõhutab nii ulatusliku lähenemise kasulikkust mängimise ja mängimiskultuuri uurimisel.

Etendusauuringud on anglosaksi termin, mis puudub teistes Euroopa keeltes. New Yorgi Ülikooli Tischi kunstikooli prominentne professor ja teatripraktik Richard Schechner kuulutas etendusauuringud teatriuuringute uueks paradigmat, sest „meile tuntud teatripraktika – näidendite lavastamine – on nagu 21. sajandi keelpillikvartett: armastatud, kuid väga piiratud žanr, üks etendamise vorm“ (1992: 5). Schechneri emotsionaalne sõnavõtt 1992. aastal Atlanta American Society of Theatre Research seltsi ees on põhjustanud kestvaid debatte (täpsemalt Sauter 2000: 39ff). Lisaks anglosentristlikule terminoloogiale ei paista ei Schechner ega teised sõna võtnud ameeriklased olevat teadlikud, et Euroopa traditsioonis on teatri mõistel laiem tähendus ja mitte-lääne keeltes kasutatakse hoopis erinevat terminoloogiat, näiteks *jing-ju* tähendab hiina keeles „pealinna mänguvorme“, mitte Pekingi ooperit. Selle asemel, et korrata etendusauuringute kui muutunud paradigma vastaseid argumente, olen valmis tunnistama Schechneri kategooriaid mängimiskultuuri osana. Tema neli peamist

uurimisvaldkonda on meelelahutus, haridus, rituaal ja tervendamine ning esimeses peatükis käib ta välja järgmise nimistu: „Rokikontserdid, tantsupeod, valimiskampaaniad, maadlus, suurema- ja väiksemamahulised petuskeemid, sport ülikoolides ja professionaalsel tasemel, kõrgmood, tänavateater, paraadid, meeleavaldused ja terve rida religioosseid rituaale alates pika traditsiooniga kiriklikest teenistustest kuni moodsate gospellauludeni, Aasia ja Aafrika religioossete rituaalideni ning nüüdisaegse šamanismini.“ (1992: 9f) See nimekiri oleks nagu Ameerika vaste meie kultuurietenduste kursuse tudengite väliuuringutele. Teatrisündmuse kontseptsioon lubab Schechnerile kahtlemata tema soovitud laiahaardelisust. Schechner avaldas mõne aasta eest etendusuuringutest põhjaliku ülevaate teoses „Performance studies“ (2002), milles tema viimase kolmekümne aasta töö suundumus peegeldub pealkirjades nagu Rituaal, Mäng, Performatiivsus ja etendamine.

Schechner ütleb, et etendusuuringutes pakutakse teatrisündmustest kahtlemata laiemat arusaama, kui on tavapärane traditsioonilistes Ameerika teatrikoolides, ning selle on nii Ameerika kui Euroopa teadlased kahel käel vastu võtnud. Ometi jääb küsimus, kas Schechner on suutnud eemalduda tootmiskesksest lähenemisest, mis on valdkonda – nimetatagu seda siis draamaks, teatriks või etendusuuringuteks – alati iseloomustanud. Lava sai kogu tähelepanu ja saal jäeti pimedusse.

Performatiivset etendades

Kui me nõustume Gadameri eeldusega, et mängimiskultuuri keskne aspekt on mängimine ise – see, *mida* mängitakse – siis on mängijad sellele allutatud. Mängijate kohalolu on mängu mängimiseks sellegipoolest tähtis tingimus. Füüsiline ettevalmistus, suuline traditsioon ja vaiketeadmised on samuti mängimiskultuurile iseloomulikud ning need avalduvad suuremal või vähemal määral erinevates mängudes. Ma olen toonitanud, et pole vajalik – mõne teadlase sõnul ka mitte võimalik – lahutada rituaale, draamaetendusi ja teisi sarnaseid sündmuseid. Lisaks võib mängukultuuril olla erinevaid funktsioone, millest kaht on siin ka mainitud: mängu potentsiaalne hävituslikkus ja mängu kohandamine millegi tähistamiseks. Ma olen seni ainult põgusalt puudutanud eristust, mille alusel ja kui suures ulatuses nii mainitud kui muid funktsioone ja väärtuseid mängimiskultuuris rakendatakse. Mängimises saab osaleda mitut moodi ja neid hakataksegi nüüd lähemalt uurima.

Üks peamine eristus puudutab Gadameri järgi *kedagi*, kes pealt vaatab. On selliseid mängimise vorme, mis ei sõltu vaatlejatest sugugi. Eespool mainitud lapsed, loomad, malemängijad, jalgpallurid, näitleja proovis – nende ja veel hulga teiste jaoks ei sõltu mängimine vaatlejate kohalolust. Kui vaataja oleks kohal (ja kõiki nimetatud tegevusi võib keegi sama hästi jälgida), on pigem vaataja see, kes mängimisakti „teatraliseerib“. See on rohkem seotud vaataja hoiakuga kui mängija kavatsusega. Vaataja võib jälgida, mida soovib, ning kujundada sellest omamoodi mängimise – igapäeva toiminguid ja objekte või loodusnähtuseid, näiteks Kanti kuulus väide päikeseloojangust kui esteetilisest kogemusest. Sellisel juhul kategoriseerib vaataja oma kogemuse; täpsemalt teatrisündmustesse puutuvat arutatakse „Teatraalsuse“ peatükis. Sellest sõltumata on selliseid mängimise vorme, mida mängitakse kellegi jaoks, st vaatajat peab võtma arvesse osalisena.

Kui vaatajat arvestatakse osalisena, siis mängija mitte lihtsalt ei mängi, vaid etendab. Gadameri jaoks muudabki see mängimise kunstiks, kuid etendamist ei tohiks nii kitsalt piiritleda. Viimastel aastatel toimunud arutelu performatiivsuse teemal on laiendanud mitmesuguseid performatiivseid akte nende kunstilisest funktsioonist kaugemale. Performatiivsust võib jälgida igapäevaelus, kunstis, mängimisega seotud tegevustes, poliitikas ja veel mitmes vallas inimeste käitumises. Antud juhul on küsimus selles, kuidas mõjutab performatiivsus meie arusaamist mängimiskultuurist.

Alustame sellest, et mängija võib lavastada performatiivseid akte teadlikult, kuid need võivad juhtuda ka tahtmatult. Performatiivsuse kontseпти osas ei ole sellel määravat tähtsust, kuid kunstist kõneledes loeb nimetatud erinevus üsnagi palju. Põgus pilk performatiivsuse mõiste kujunemisele võib selle omadusi esile tuua, kuid olgu kohe öeldud, et pole olemas ühest arvamust selle kontseпти tähenduse kohta.

Ma olen juba maininud, kui oluline on John Austini teos „How to do things with words“. Austin toob terve hulga näiteid, kus öeldu on võrdne tegevusega. Kõige tuntum on see hetk laulatuselt kui peigmehelt küsitakse, kas ta võtab naise oma seaduslikuks abikaasaks, ning mees vastab: „Jah.“ Sellel lausungil on õiguslik väärtus, mis hiljem mõjutab paari lapsi, majanduslike olusid jne. Sarnased näited on laeva ristimine, lahtise pulli eest hoiatamine, soovikaevude juures soovimine ja nii edasi. Austin küsib:

Kuidas peaks nimetama sellist lauset või lausungit? Mina pakun, et nimetame selle performatiivseks lauseks või performatiivseks lausungiks või lühidalt performatiiviks.

Terminit „performatiivne“ hakatakse kasutama terve hulga sarnaste mooduste ja tõlgenduste puhul, nagu on kasutuses termin „imperatiivne“. Nimetus tuleneb loomulikult tegusõnast etendama – *perform* – mis kaasneb harilikult nimisõnaga „tegevus“: see näitab, et tegu sooritatakse lausungiga, millest tavaliselt ei mõelda kui suvalisest kõnelemisest. (lk 7)

Austini vaateid performatiividele tuntakse praegu kõneaktidena – „Midagi *öelda* on midagi *teha*“ (lk 12) – kuid Austin on selgelt öelnud, et ta räägib performatiivsusest argielus, „päris“ elus. Et kõneakt toimiks sihtotstarbeliselt, peab see aset leidma teatud tingimustes. Jah-sõna ei ole pulmas sama, mis kõrtsis. „Kohased tingimused“ ei tähenda Austini terminoloogias mitte ainult õiget olukorda, vaid ka inimeste kohaolu, kes samast sündmusest osa saavad. Igaüks võib šampusepudeli vastu laeva visata, kuid ega sellega veel laeva ristita – inimesel on vaja vastavat staatust, teised võimukandjad peavad sündmuse tunnistajaks olema ja järgima peab veel teisigi tavasid. Lausungi kontekst mitte ainult ei kinnita kõneakti, vaid on selle tähtis eeltingimus.

Kui Austin arutleb performatiivsuse üle, jätab ta teatri kõrvale. Tema sõnul on laval räägitud keel „mitte tõsine, vaid parasiitlik tavakasutuse suhtes“ (lk 22). See on teatriteadlasi ärritanud, kuigi kõneaktide teooriat on proovitud semiootika kaudu ka teatris rakendada. Mängimiskultuuri seisukohalt on Austini performatiivsete lausungite kontseptsioonil rohkem potentsiaali. Kõneakti saab vabalt võrrelda mängimisega, sest nii mängija kui kõneleja tegutsevad selliste reeglite ja piirangute raames, mis on kõigile aktis osalejatele teada. Mitte midagi ei juhtu „päriselt“, kuid osalised on kokku leppinud Austini kõneaktide tulemuses, st kindlates reeglites. Kohtuniku otsusel on süüdimõistetu jaoks kahtlemata tagajärjed, kuid kohtuniku jaoks vaevalt – tema jaoks on see toiming võrreldav mängija käitumisega.

Austini performatiivsuse teooriat on aja jooksul mitmest küljest kritiseeritud. Üks teravamaid vastaseid oli Jacques Derrida, kes seadis oma poststrukturealistlike vaadete alusel kahtluse alla, kas on üldse võimalik anda lausungile subjektiivset eristust või asetada seda isegi ainulisse konteksti. Derrida sõnul saab kõigile kirjalikele või suulistele teksti kujul esinevatele kõnedele viidata ja selle viidatava või korratava omaduse tõttu eristuvadki need ühekordsetest sündmustest. Teksti mõtet ei loo mitte lausung ega kõneleja kavatsus, vaid erinevad kontekstid, milles „iteratsioon“ avaldub. Ümbritsev kontekst „annab lõputule hulgale uutele kontekstidele tähenduse ja seda

täiesti piiramatult“ (1988: 12). Minu arvates jõuab Derrida lähedale Gadameri ideele, et mängimine seisab mängijast kõrgemal. „Kohastes tingimustes“ öeldud lausung mitte ei eelda tähendust, vaid on üle kantav teistesse kontekstidesse ja saab seega uusi tähendusi. Derrida Austini-vastane kriitika, mis on filosoofide hulgas palju vaidlusi tekitanud, ei täpsusta siiski terminit „performatiivsus“, kui välja arvata rõhk kontekstuaalse tõlgenduse esimusel. Teisest küljest on Derrida pöördunud viimasel ajal taas aja kontseptsiooni juurde, mõeldes selle all sündmust, mitte tunde kellal. Ta rääkis sündmuse sündmuslikkusest kui püsivast kategooriast, mille tõttu on tähtis eristada sündmust ja aega. Sündmuse kogemine kestab sündmusest kauem, mistõttu on tõlgendamine „seikluslik“ protseduur.

Teoses „Gender Trouble“ (1990) ja ka hilisemates kirjutistes performatiivsuse üle arutledes lisas Judith Butler sellele foucault’liku diskursuse kontsepti, et laiendada kõneaktide empiirilist tasandit. Ta viitab ka Derrida „itereeritusele“, mis seab alati võimalikele tõlgendustele raamistiku. Butleri sõnul ei väljenda kõneaktid mitte lihtsalt subjektiivseid kavatsusi ega kontekstiga määratud tõlgendusi, vaid need viitavad ka poliitilistele aktidele. Eriti selgelt on see esil vihakõnedes, nagu Butler selgitas teoses „Excitable Speech“ (1997), kuid seda esineb ka Austini teoses toodud argistes näidetes. Butler kritiseerib näiteks Austini käsitlust laulatuses, sest isegi nii lihtne olukord rõhutab heteroseksuaalsuse hegemooniat ning on seega poliitiline akt. Selles mõttes näeb Butler igal lingvistilisel lausungil poliitilist laengut ja seega omandavad lausungid tähenduse, mis ületab tublisti nende sotsiaalset või esteetilist eesmärki. Soolise, seksuaalse ja rahvusliku identiteedi teemadel väideldakse pidevalt, mistõttu moodustuvad kultuuriliste mustrite hegemooniad ja kõiksugused subkultuurid. Neid identiteete etendatakse kindlate traditsioonide piires, kuid iga kordusega kaasneb risk saada läbikukkunud etenduseks. Kultuuri kujundavad isegi paroodiad ja naljad, rääkimata siis vihakõnedest või keelelistest rünnakutest. Foucault’ vaatevinklist võib alati jälgida võimumängu. Nime andmise protseduur ilmneb diskursuses mitte subjektiivse etendusena, vaid performatiivsena, kus ajaloolised ja sotsiaalsed määratlused muudetakse ebastabiilseks ja seatakse kahtluse alla.

Mõne aasta eest lavastas tuntud Rootsi dramaturg Lars Norén näidendi süüdimõistetutest ja nende olukorrast vanglas. Näidendi pealkiri oli „7:3“, mis viitas vangidele, kellel pole lubatud nende kuritegude tõsiduse tõttu vanglast lahkuda. Lavastuses näitles kolm süüdimõistetut, kellest kaks olid avameelsed natsid. Nad ei

etendanud mitte väljamõeldud tegelasi, vaid astusid üles iseendana, propageerisid natsistlikke ideid oma sõnadega, olgugi, et autori kirja pandud. Mitu vaatajat ja kriitikut kirjeldasid ebamugavust, mida nad tundsid, seistes vastamisi näitlejatega, kes laval esinesid – vanglast väljas –, kuid kellel polnud selget etendaja staatust. Nende oma higistavatel kehal olid natsitätoveeringud ja nende oma agressiivsed hääled töid kuuldavale natsistlikke sõnu. Need olid performatiivsed tegevused – performatiivsed süüdimõistetute, mitte näitlejate tähenduses –, mis muutusid veel keerulisemaks pärast lavastuse viimast etendust kui süüdimõistetud põgenesid, röövisid panka ja tulistasid pärast röövi surnuks kaks politseinikku (Johansson jt 2001). Ei autor, lavastuse välja toonud teater ega vanglaametnikud mõistnudki täielikult seda tõenäosust, et süüdimõistetud etendasid alati ainult iseennast.

Tunnustades Judith Butleri panust performatiivsuse (nii filosoofilises vallas kui seoses teatri ja etendusuuringutega) arutelusse 1990. aastatel, on minu arvates kohane mainida, et tema seisukohale on ka vastu vaieldud. Vastuväiteid on esinenud nii soouuringute kui tantsukunsti valdkondadest; viimast esindab hästi Susan Leigh Foster (2002), kes soovib kaasata performatiivsuse vormidesse ka keha.

Butleri idee performatiivsusest rõhutab sarnaselt koreograafiale sügavate ja kestvate kultuuriväärtuste struktureerimist, rakendades spetsiifilisi representatiivseid koode ja konventsioone. Tema analüüsis on aga keha liikumisele vähe ruumi jäetud. Erinevalt Certeau, kes väidab Austinile toetudes, et kõne võrdub tegevusega ja tegevus on kõne vorm, säilitab Butler eristuse sõnaliste ja mitesõnaliste aktide vahel. Performatiivsus tema mõistes ei paku raamistikku kehalise liikumise analüüsiks. (lk 137f)

Michel de Certeau, kellele Foster tsiteeritud lõigus viitab, eristas tulemuslikult strateegia ja taktika. Teoses „The Practice of Everyday Life“ (1984, eesti keeles „Igapäevased praktikad“, 2005) kirjeldab ta taktikat kui kaua püsinud strateegiliste struktuuride katkestust. „Taktikal ei ole muud eesmärki peale vahel mängulise ja alati kriitilise paljastuse normatiivi toimimise kohta,“ kirjutab Foster (lk 130). Selle eristusega rõhutab ta enda laiahaardelist vaadet teatraalsusele ja performatiivsusele, säilitades potentsiaali kehtivatest vormidest ja normidest taktikaliselt vabaks murda. Tema toodud näited viimase 40 aasta tantsuajaloost kirjeldavad silmapaistvaid ettevõtmisi, mille kaudu liigutusi igapäevasesse käitumisse lõimitakse, kuid mille kaudu need ka kaugenevad.

Foster ise ei kasuta sõna „silmapaistev“, kuid see tuleb tema argumentatsiooni järgides kergesti mõttesse. Sõnu nagu „silmapaistev“ ning sarnaselt ka ostensioon, *Verfremdung*

ja kunstlikkus kasutatakse teatri peamiste omaduste kirjeldamiseks (Schoenmakers 1992, Eversmann 2004, Kotte 2005). Laskumata essentsialistlikku arutellu teatrisündmuse olemuse üle ütlen, et „silmapaistev“ sobib kahtlemata ka performatiivsuse iseloomustamiseks. Ma nimetan tegevust performatiivseks sellisel juhul, kui mängija argisest erinev käitumine minu tähelepanu haarab. Teisisõnu, mängija tegevus on silmapaistev. See võib ilmneda liikumise või kõne, kostüümide või paiknemise kaudu ja igasugusel eesmärgil, st mitte ainult kunstilises raamistikus. Performatiivsus võib samas ka viidata mängimisele või isegi mängima kutsuda. Silmapaistvus ei defineeri tingimata performatiivsust, kuigi moodustab vähemalt minu jaoks sellest väga suure osa. Arvestama peab siiski mõne keerukusega, mis kaasneb.

Nagu eelnevalt mainitud, võivad performatiivsed tegevused esineda tahtlikult või tahtmatult. Mõlemal juhul võib ka vaatleja olla nimetatud performatiivsusest teadlik või mitte. Väga lihtne on tuua näiteid olukordadest, milles inimene etendab tahtmatult akti ja vaatleja kas jätab selle tähelepanuta või muutub vaatajaks.

		Vaataja	
		Teadlik	Teadmatuses
Etendaja	Teadlik	+ / +	+ / -
	Teadmatuses	- / +	- / -

Joonis 3. Interaktsioon performatiivsuses

Traditsiooniliselt eeldab teatrisündmus intentsionaalselt silmapaistvaid tegevusi ja publikut, kes on teadlik nimetatud tegevuste kunstlikkusest. Alati on siiski olnud etendajaid, kes astuvad traditsioonilistest piiridest üle, ning ka teatud vaatajate jaoks on

normiks saanud normide rikkumine. Teatriteadust rikastavad sellised performatiivsed aktid, mille intentsionaalsuses ei saa kindel olla, nagu poliitilised kõned või jalgpallimängud.

Viimasel ajal on avaldatud kümneid artikleid performatiivsusest ning tihti seostatakse seda tihedalt teatriga (*Theatre Research International*, *Substance*, Parker & Sedgewick 1995, Case jt 1995, Fischer-Lichte 2004). Nendes kirjutistes pole erist konsensust märgata, kuigi on selge, et performatiivsuse kontsept ergutab teatrit ja etendusuuringuid. Ennekõike on performatiivsuse teemal arutlemine laiendanud arusaama „näitlemisest“ kui millestki, mis ei ole teatrilavaga piiratud. See kehtib kogu mängimiskultuuri valdkonnale ja seda nii heas kui halvas. Heas, sest asetab teatris mängimise laiemasse mängimise raamistikku, mis ümbritseb igapäevaelu. Halvas, kui performatiivsuse hägustunud piirid lähevad silmapaistvusest kaugemale, nagu näitas „7:3“.

Susan Leigh Foster paigutas mänguliselt performatiivsuse ehitusplatsi niigi ajaloolise teatraalsuse hoone vahetusse lähedusse (2002: 125). Mina asetan performatiivsuse mängimiskultuuri raamesse ja eristan seda seega teatrist, kuid seda käsitletakse peatükis „Kontekstuaalse teatraalsus“. Nii performatiivsust kui teatraalsust iseloomustab siiski etendajate ja vaatajate interaktsioon. Siin võib tekkida kiusatus omistada performatiivsus mängijale ja teatraalsus vaatajale. Teatud piirini on see mõistlik, sest need protsessid algatanud subjektidele võib vastavalt viidata kui mängijale ja vaatajale. Selline eristus tundub siiski lihtsustav. Performatiivsus ei sõltu mitte subjekti intentsionaalsusest, vaid on pigem mängimise üks element, mis ühendab etendaja ja vaataja.

Performatiivsus mängimiskultuuris ja tegelik teatrimäng, mida võib teatraalsust soosides vaadata kui performatiivsuse erijuhtu, on omavahel tihedasti seotud ning seetõttu pöördun ma nüüd etendajate ja vaatajate vastastikuse interaktsiooni poole, teatrimängu poole, olgu siis tegu etendusega teatrilaval või poliitilise meeleavaldusega tänavatel. Tahaksin siinkohal meenutada ka teemade järjestuse arbitraarsust. Põhimõtteliselt oleks sama loogiline minna edasi kontekstuaalse teatraalsusega, et selgitada, mida termin „teatraalsus“ tähistab. Ringja teemant-mudeli teises suunas liikumine tooks mind kultuurikontekstini ja seekaudu teatrisündmuste poliitiliste viidete juurde, mis oleks valikuna samaväärne ja võimaldaks näiteks arutada „7:3“ näidet ühiskondlikust vaatepunktist. Tähtis pole mitte see, millises suunas me ringjoont mööda liigume, vaid liikuvus ise, mis kunagi ei lõpe.

Teatrimäng

Eelmises peatükis käsitlesin küll mängimist, kuid teatrist olen ma seni rääkinud vähe ja isegi veel vähem sellest, mis muudab teatri „teatraalseks“. Argises suhtluses kirjeldatakse „teatraalsena“ sellist käitumist, mida vaatleja heaks ei kiida, sest see tundub pealiskaudne, võlts, teeseldud, edvistav, kohatu jne. Kuigi teatraalne tähistab peamiselt negatiivset, siis teatraalsus teatri tähenduses on 1990. aastatest saadik saanud väga moodsaks võtmesõnaks nii teatris kui etendusuuringutes. Teatraalsust käsitletakse järgmises peatükis, „Kontekstuaalne teatraalsus“, ja siinkohal ei hakka ma käima välja järjekordset teatri definitsiooni, et näitlikustada sõna „teatraalne“ tähendust. Seoses teatrimänguga tähistab omadussõna „teatraalne“ lihtsalt midagi, mis kuulub teatriga kokku, ja teatrit mõistetakse selle sõna kõige laiemas mõttes. Silmas peaks pidama iga žanri, mida tajutakse teatraalsena, näiteks tsirkust ja uut tsirkust, happeninge, püstijala komöödiaid, revüüsid jne, sõltumata sellest, kas esinejad tantsivad, räägivad, laulavad, mängivad instrumente või mängivad nukkudega, kõnnivad köiel või teevad lihtsalt häält. Nagu eelnevalt öeldud, ei võrdu mängimine teesklemisega, ja on vale arvata, et teatrimäng tähistab teesklemist. Populaarne arusaam teatrist kui kohast, kus valitseb „mis siis, kui“, valskuse ja mõnitamise kohast, on samuti teatrit ja etendusuuringuid põhjalikult mõjutanud. Teatrisündmuse raames võtame teatrit sellise mängimise vormina, kuhu on kaasatud ka tähelepanelik ja osavõtlik publik. Etendajad ja vaatajad on vastastikuses suhtes, kumbki pool on käimasolevast mängimisest teadlik ja osaleb selles. Ometi huvitusid teatriteadlased väga pikalt peamiselt teatri etenduslikust poolest ja pöörasid tähelepanu kas teatriaajaloole või tänapäeva teatrile.

Etenduse analüüsi suunas

Kui teatriteadus oli veel noor valdkond, mis kammitseb ennast teatri ajalooga, oli teadlaste huvi keskmis taastamise võimalikkus. Kui 20. sajandi esimesel poolel hakati Euroopa ja Põhja-Ameerika ülikoolides avama teatriosakondi, oli teatriteaduse eesmärk rekonstrueerida erinevatel hetkedel ajaloos toimunud teatrietendusi. Juba alguses võis siiski näha ka teatavat lahknemist. Anglosaksi draamaosakonnad keskendusid ajastutele, mil lavale toodi suurejoonelisi draamasid, ennekõike Elizabeth I ja James I ajale, kui kõike muud varjutas William Shakespeare. Küsiti, millised olid tema trupi King's Men lavaolud, kuidas esitleti tolaeagsele publikule Shakespeare'i tragöödiaid ja ajaloolisi näidendeid, millisel kellaajal toimusid etendused jne. Kesk-Euroopa teadlased

küsisid põhimõtteliselt samu küsimusi, kuid nad ei lähtunud dramaatilisest kaanonist. Nad pöörasid tähelepanu keskajale, mida ei iseloomustanud mitte suurejoonelised kirjapandud draamad, vaid religioosete müsteeriumite ja ilmalike farsside grandioossed vaatemängud. Selliste teadlaste jaoks nagu Saksamaal Max Hermann või Prantsusmaal Gustave Cohen, olid draamatekstid pelk infoallikas, mitte üleva väärtusega uurimismaterjal. Olgu fookus draamakunstil või vaatemängu oludel, kuid huvi keskmes püsisid lavastused ja etendamine; ajalooline publik pälvis harva nende teadlaste tähelepanu.

Pärast teist maailmasõda ilmnas teatriteaduses uus suund, nimelt kaasaegne teater. Mitte et esimesed teatriprofessorid poleks oma aja lavastustest huvitunud – Rootsi esimene teatriajaloo professor Agne Beijer oli üle kahekümne aasta ajalehtedele arvustusi kirjutanud, enne kui hakkas akadeemilist karjääri tegema –, kuid kaasaja lavastused ei sobinud teadulike uuringute objektiks. Nende jaoks tagas „objektiivse“ vaate ainult ajaline distants. Uue suhtumise tõi endaga järgmine põlvkond. Nemad taipasid, et ajalooliste perioodide kohta on materjal puudulik, ja tahtsid tagada, et nende kaasaegne teater oleks tulevaste teadlaste jaoks kättesaadav. Sõjajärgsel ajal tegutsenud uurijate jaoks oli võtmesõna dokumentatsioon. Väga palju nähti vaeva, et leida meetodeid nii lavastuse protsessi kui selle lõpptulemuse, laval toimuva etenduse dokumenteerimiseks. Neid püüdluseid näitlikustab suurepäraselt 1950. aastate lõpul alguse saanud prantsuse raamatusari „Les voix du theatre“. Koos huvi nihkega liikus fookus vaatemängult lavastaja kunstilisele loomingule. Üksikutele lavastajatele ja üldisemalt lavastajakultuurile pühendatud raamatutest, artiklitest ja konverentsidest sai *legio*. Sellisena mäletan mina teatriteaduses valitsevat pilti oma tudengiajast 1960. aastatel Stockholmis ja Viinis.

1970. aastatel toimus kaks muudatust, mis on sellest ajast teatriteadust suuresti mõjutanud: teatriteaduse ühe suure aspekti, etenduse analüüsi areng ja publiku-uuringute muutumine retseptsiooni-uuringuks. Tänapäeval on nii mõnegi ülikooli teatri- ja etendusteaduste osakonnas kujunenud etenduse analüüsist kindel praktika. Kursustel kasutatakse viimasel aastakümnel laialt levinud õpikuid nagu Colin Counselli ja Laurie Wolfi „Performance analysis“ (2001) ning Jacqueline Martini ja minu enda teos „Understanding theatre“ (1995). Teatrisemiootika, millel oli etenduse analüüsi metodoloogiate arendamisel väga suur mõju, on nüüd kaotanud oma koha teatri elavettekannete uurimise ainsa vastuvõetava teoreetilise lähenemisena. Tudengite ja

teadlaste jaoks on siiani õpetlik vaadata etendusi kui märkide ja märgisüsteemide produktsioone, nagu on kirjutanud Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis või Marvin Carlson, kuid nii nemad kui teised teadlased on lisanud semioosile hiljuti ka aspekte, mis pärinevad hermeneutikast, fenomenoloogiast, interaktsionismist, kultuuriuuringutest ja mujalt. Järjest rohkem kasutatakse videotehnikat ja teisi visuaalse kujutamise vahendeid, et treenida laval nähtud etenduste meeldejätmist ja kirjeldamist. Etenduse analüüsi on lisaks lõimitud sellised metateooriad, nagu soouuringud, psühhoanalüüs, postkolonialism, dekonstruktsioon jms.

Nagu Rahvusvahelise Teatriuurijate Föderatsiooni 1989. aastal loodud etenduse analüüsi tööühm on korduvalt kinnitanud, on kaasaegse teatri uurimise valdkond kindlustanud endale vankumatu koha ja leidnud ülemaailmset heakskiitu. Miks on aga nii iseenesestmõistetav, et etenduse analüüsist on saanud teatriuuringute tuum? Ühest küljest on etenduse analüüs sama lahutamatu osa teatriuuringutest, nagu on luule analüüs kirjandusteadusest või maalide analüüs kunstiajaloo. See on ka tähtis õppevahend tudengitele – analüüsi kaudu õpivad nad vaatlema lavastuse kompositsiooni. Etenduse analüüs on ühtlasi kaasaegse teatri etenduste dokumentatsioon – põhjalikum kui 1950. aastatest säilinud pildid. Kas ajal, mil kõiki tähtsamaid lavastusi salvestatakse audiovisuaalsete vahenditega, on sellist dokumentatsiooni üldse tarvis? Minu arvates ei ole siiani ükski salvestus muutnud analüüsi mõttetuks, kuigi salvestustest on tohutult palju kasu nii analüüsimisel kui argumentide piltlikustamisel. Teatriteaduses on etenduse analüüs kasulik ja inspireeriv tööriist, kuid see ei haara kogu teatrimängu valdkonda.

Siseneb vaataja

Teatri ja etenduse analüüsi distsipliinis on publik ja retseptsiooniuuringud pälvinud huvi ja tunnustust vähe. Kuigi retseptsiooniuuringud tundusid etenduse analüüsi loogilise täiendusena kui soovitakse ülevaadet kogu teatrimängu ja kommunikatsiooni protsessist, on vaatajad jäänud sõna otseses mõttes saali pimedale poolele. Vsevolod Meierhold uuris juba 1925. aastal sügavuti publiku käitumist etenduse ajal; ta mõõtis, kuidas vaatajad reageerisid stseenis toimuvale skaalal, mille vahemik ulatus täielikust vaikuseni kuni lavale tormamiseni. Uuringu tulemus avaldati väljaandes *Life of the Arts* ning Ivan Pavlovi biheiviorismi järgijad seadsid selle ka tõsiselt kahtluse alla (Kleberg 1977). Meierholdi ettevõtmine näitab sellegipoolest, et publiku reaktsioonide vastu on juba ammu huvi tuntud, kuigi kahjuks hakati sellega uuesti tegelema alles pool sajandit

hiljem. Vahepeal pakkus teatripubliku moodustumine elavat huvi hoopis sotsiaalteadlastele, mitte teatriuurijatele. Teatrisse saabujaid loendati ja jälgiti ikka ja jälle, võttes aluseks demograafilised näitajad nagu sugu, vanus, haridustase, teatris käimise harjumus ja kultuurilised huvid üldiselt, ning külastajate suhet sellesse teatri mängupaika, kus küsitlused läbi viidi (Goudon 1982, Swedner 1967). Kui inimesed olid teatrisaali udest sisse astunud, kaotasid teadlased nende vastu huvi. Külastatud etenduste muljeid hakati lähemalt uurima alles 1980. aastate alguses kui nii Ameerika kui Euroopa teadlaseid hakkasid taas huvitama elavettekannete emotsionaalsed ja intellektuaalsed vastukajad.

Sel ajal oli hulk metodoloogiaid, mida arendati ja katsetati. Boulding Greenis, Ohios viisid David A. Addington ja Briant Hamor Lee läbi mitu eksperimenti, mille tulemused avaldati ajakirjas *Empirical Research in Theatre*. Kokkuvõtlikult näitasid need artiklid, et publiku üldine reaktsioon – mis tähendab, et kõik vaatajad võtavad etenduse sarnasel moel vastu – oli illusioon. Iga vaataja taust määrab juba ette ära lisaks teatud teatrižanride eelistusele ka nähtu tõlgendamise. Loomulikult esines reaktsioone, mida võis täheldada kõigi vaatajate puhul, kuid oli ka väga individuaalseid. Milles seisnes erinevus? Bolding Greeni kolleegid läksid teistesse ülikoolidesse muid kursuseid õpetama ega andnudki küsimusele ammendavat vastust.

1980. aastatel iseloomustas retseptsiooniuringuid teatav mitmekesisus, mida võib täies mahus näha ka ICRAR-i, Rahvusvahelise retseptsiooni- ja publiku-uuringute komitee (*the International Committee for Reception and Audience Research*) väljaannetest; komitee käis 2000. aastate esimesel kümnendil regulaarselt koos. Eristati vähemalt kolme lähenemist, kuigi tol ajal veel mitte teadlikult. Üks osa lähenes publiku reaktsiooni küsimustele peamiselt teoreetilisest vaatenurgast, rakendades semiootilist märgieristust või kirjanduse lugeja-vastuvõtu teooriat, et reflekteerida, mida võiksid vaatajad mingite etenduste ajal mõistlikkuse piires kogeda (Bennett 1990). Kuigi teatriajaloo jaoks kasulikud ja vajalikud, jäid need uuringud suuremal või vähemal määral spekulatiivsete eelduste valdkonda, sest empiiriliste uuringute kaudu ei leitud mingeid tõendeid. Need spekulatsioonid andsid sellegipoolest oma osa etenduse analüüsi natuke ühekülgsede tulemuste laiendamisse. Teine osa eristus psühholoogia ja kognitiivteaduste rakendamise põhjal; selline lähenemine püüab siiani omajagu tähelepanu (Schoenmakers 1992, Sugeira 2002). Siin keskenduti lava ja saali vastastikusele psühholoogilisele suhtlusele, jälgides ühest küljest empaatiat ja

samastumist ning teisest küljest esteetilise ja mitteesteetilise vastuvõtu eristumist. Kas meessoost vaataja samastub alati meessoost tegelasega laval? Kas vaataja, keda fiktsionaalse kangelanna saatus sügavalt puudutab, peab meeles, et tegemist on „ainult“ teatriga? Henri Schoenmakers on näiteks näidanud, et vaatajad on võimelised teatrisituatsioonis soolist eristust emotsionaalselt ületama, ning ta demonstreeris, kui painedlik on vaataja, eristades „päris“ olukordi nende esteetilisest ja sümbolsest transformatsioonist.

Kolmas lähenemine retseptsiooniuuringutele seisneb katses ühildada etenduse analüüs ja publiku reageering nendele konkreetsetele etendustele. Kui suures ulatuses sõltub publiku reaktsioon lavastuse omapärast ja kui suure osa vastuvõtust määrab inimese sotsiaalne ja kultuuriline dispositsioon? Selles vallas on läbi viidud palju eksperimentaalseid uuringuid, kuid ma tahaksin mainida Peter Eversmanni katset, milles ta jälgis õpilasrühmade reageeringut mitmesugustele liikumismustritele laval. Väike rühm tantsijaid esitas terve seeria teoseid, milles Eversmann vaheldas meelega tempot, rütmi ja asetust ruumis. Seejärel palus ta vaatajatel täita iga katkendi kohta üsna keeruline küsimustik. Küsimused olid koostatud semantiliste diferentsiaalide vormis ja sisaldasid näiteks hulka omadussõnasid, mida vastaja pidas rohkem või vähem sobivaks seoses laval nähtud liikumisega. Et jõuda üldistavate järeldusteni, on siiski vaja teha rohkesti selliseid eksperimente.

Teatrijutud

Stockholmis oli meil hea võimalus viia läbi põhjalik retseptsiooniuuringute programm, millest võttis osa 180 inimest, kes külastasid seitsme nädala jooksul kuut etendust (Sauter jt 1986, Sauter 2000). Inimesed, kes retseptsiooniuuringute eksperimendis osalesid, esindasid üsna tüüpilist Stockholmi teatripublikut, arvestades vanust, sugu, sotsiaalset tausta, teatriskäimise harjumust ja kultuurilisi huvisid. Uuringu tarvis välja töötatud metodoloogia sai nimeks „Teatrijutud“: igas grupis oli 6–8 inimest, kes olid tavaliselt töökoha või kooli kaudu eelnevalt tuttavad, ning nad kogunesid vahetult pärast iga nähtud etendust, et sellest omavahel vestelda. Grupijuht oli meie teatriosakonnas välja koolitatud; ta hoidis küsimusi esitamata ja muul moel vestlusesse sekkumata dialoogid sujuvana. Iga osaleja võis vabalt rääkida endale huvipakkuvast teemast, vastata teiste osaliste tähelepanekutele või tõstatada uus teema. Kõik vestlused salvestati ja vormistati individuaalseteks tagasisideideks, mis tänapäevase programmiga

arvutipõhiseks tehti. Sellisel moel kogusime me üle tuhande individuaalse teatrikogemuse kirjelduse.

Me soovisime saada osaliste arvamust võimalikult eriilmeliste teatrietenduste kohta, mille me valisime umbes saja nendel nädalatel mängitud lavastuse hulgast (aastas mängitakse Stockholmis üle 400 lavastuse). Valikus oli muusikal, Tšehhovi ja Shakespeare'i klassikalised näidendid, eksperimentaalsed lavastused ja Dario Fo ühevaatuselised näidendid. Etenduste analüüsimisel lähtusime nende temaatilisest ainekust ja kunstipärast, eriti varieeruvast hulgast teatrile omasest mängulisusest. Viimase põhjal võis eristada mitmesuguseid teatristiile, millest ühtedega imiteeriti päriselu käitumist, näiteks „Kajakas“, samas kui teistega loodi meelega silmatorkavalt teatraalseid väljendusviise, millel puudus äratuntav sarnasus eluga väljaspool teatrit. Sellise „intrateatraalse“ stiiliga oli näiteks näitleja liigutuste animatsioon Dario Fo näidendi „Tiger“ lavastuses. Meie vaatluste põhjal ilmnis keeruline muster. Intrateatraalsus meeldis nii kogenud teatrikülastajatele kui uustulnukatele, kuid keskmise teatriharjumusega vaatajad eelistasid traditsioonilisemat, psühholoogilist näitlemisstiili. Sellist piiranguteta stiilide segu, mis oli mõnele etendusele omane, oskasid ainult noored vaatajad hinnata. Noored suhestusid fiktsionaalsete rollidega ka hoopis teistmoodi kui me oleks arvanud. Näiteks etenduses „Romeo ja Julia“ ei elanud nad enim kaasa sugugi mitte nimategelastele – armusuhete probleemid olid nende oma kogemustele liialt sarnased. Nad väljendasid hoopis soovsamastumist Julia ammega – tugev ja sihikindel, mõistliku suhtumisega naine avaldas emotsionaalses puntras teismeliste muljet.

Me küsisime endalt muidugi, kas teatrikommunikatsioonis on selliseid aspekte, mis ei sõltu konkreetse etenduse eripärast ega vaataja individuaalsest taustast. Me sidusime kogu võimaliku informatsiooni osaliste kohta rohkem kui 80 märksõnaga ning seekaudu tõusis üks seos selgesti esile: hinnang, mis etendusele anti, on võrdelises seoses näitlemise tunnustamisega, sõltumata sealjuures lavastuse liigist või vaataja individuaalsusest. Näitlemist hinnati alati pisut kõrgemalt kui etendust üldiselt. Teisisõnu: etendus ei ole kunagi parem kui on selle näitlejate tase. Lisaks sellele, et etendustele hinnangu andmisel on näitlemine kesksel kohal, panime veel tähele, et inimesed laskusid laval nähtud fiktsionaalse maailma üle sisulisse arutellu ainult sellisel juhul, kui nad lavastust positiivselt hindasid. Kui lavastust positiivselt vastu ei võeta, kipuvad vaatajad pigem ignoreerima seda, mis seal üldse toimus. Erinevatele

publikugruppidele meeldivad muidugi erinevad etendused, kuid siiski kehtib seos nii näitlemise ja üldise hinnangu kui positiivse vastukaja ja sisulise huvi vahel, seda ainult kahe erandiga. Noorem publik keskendub fiktsionaalsele loole isegi siis kui etendus neile ei meeldi, ja klassikalistele ooperitele Monteverdist Verdini antakse alati positiivne hinnang, olgu lavastus kui tahes kehv.

Teatrijutud on meetod, millega kogutakse publiku teatrikogemuse kohta infot ilma suunavate küsimusteta – küsimustikes neid vältida ei saa – ning see on retseptisiooniuuringutes osutunud tõhusaks vahendiks. Seda on kasutatud terve hulga uuringute puhul, ka kombineeritult küsimustikega, kus seega kogutakse kirjalikku informatsiooni laia temaatilise valimi kohta, ning hiljem tungitakse vestluse käigus teatrielamuse süvastruktuurini. Selliselt kombineeritud meetodeid rakendas Anat Gesser Edelsburg, kui ta uuris Iisraeli publiku reaktsiooni poliitilistele näitemängudele. Tal õnnestus tõestada, et päevakajalise poliitilise teema tõstatamine laval mõjutab ka tegelikult publiku poliitilisi vaateid. Mingisse avaliku elu teemasse suhtumine muutub tavaliselt selles suunas nagu lavastuse loojad kavatsesid. Üks näide, mida Anat Gesser Edelsburg uuris, puudutas Mordechai Vanunut, Iisraeli tuumaelektrijaama töötajat, kes avaldas välismaa ajalehtedele infot tuumapommide valmistamise kohta. Ta saadeti vangi ja enamik iisraellasi pidas teda reeturiks. Kui Yigal Azrati kirjeldas näidendis „Mister V“ Vanunu patriootlikke kavatsusi – hoida tuumakonflikt Iisraelist eemal – hakkasid vaatajad Vanunu moraalsust ja avalikku kuvandit ümber hindama. Nii kaugele aga asi ei jõudnud, et publik oleks hakanud kahtlema Iisraeli vajaduse osas tuumapommi järele. Anat Gesser Edelsburgi uuringute teise näite põhjal paljastus ka risk, et publik ei reageeri nii, nagu oli lavastusega ette nähtud. Haifa Municipal Theatre's lavastas Oded Kotler kirjanik Edna Mazia näidendi „Backyard Games“, milles kujutatakse noore naise vägistamist noorukite kamba poolt ja sellele järgnenud kohtuistungit. Küsimustike ja teatrijuttude tulemus oli katastroofiline: koolides, kus lavastust etendati, tundsid noored vaatajad, et olid saanud kinnitust enda eelarvamusele, et tüdruk, keda vägistatakse, saab ainult ennast süüdistada. Lavastuse loojad olid loomulikult arvanud, et vaatajad hakkavad vägistajate kuritegelikku käitumist põlgama, kuid tegelik vastukaja kippus pigem olema vastupidine (Gesser Edelsburg, 2000). Siinkohal tekib kiusatus tsiteerida Arthur Schopenhaueri filosoofilist mõttetera: „Moraalis tähendab hea kavatsus kõike, kunstis aga mitte midagi.“

Austraalia teatriteadlane Rebecca Scollen kasutas teatrijutte aga hoopis teistsugustes oludes. Ta uuris, kui suures ulatuses laiendavad arutelud teatrietenduste mõistmist selliste vaatajate puhul, kellel puudub eelnev teatrikogemus. Teatrijutud täitsid sellisel juhul peamiselt õpetuslikku eesmärki. Osalised said teada, et pole olemas üht ainuõiget etenduse tõlgendust; vestluse käigus välja käidud ideed kinnitasid hoopis õigust teatrisündmust isiklikult mõtestada ja hinnata. Grupid külastasid tervet hulka etendusi ja seetõttu said nad veel teada, teatris on tore käia isegi siis kui neile üks või teine etendus ei meeldi. Antud juhul rakendati teatrijutte pedagoogilise vahendina, et teatripublikut mitmekesistada.

Lavastaja vaatenurk

Teatripublikut võib esile tõsta ka sellisel moel, nagu on välja käidud paljudes raamatutes ja artiklites, milles kirjeldatakse ja analüüsitakse teatritegijate suhtumist publikusse. Neid uuringuid võiks põhimõtteliselt alustada Aristotelese kuulsal ütlusega tragöödiate katartilisest kogemusest, mis vaataja mõtteis hirmu ja haletsust põhjustab. Võiks hüüda ka ühes Federzoniga, kes on tegelane Brechti näidendis „Galilei elu“: „Püha Aristoteles – teda ei ole kunagi kontrollitud!“ [August Sanga tõlge] Aristotelese katarsise taga oli sama lootus, mis Schilleri, Diderot’ ja Weaveri arusaamas, et etendusel peaks olema mõju. See kehtib veel nii mõnegi lavastaja kohta ning Erika Fischer-Lichte otsustas lausa keskendada oma uurimistöö 20. sajandi algusele, kui avangardidest teatripraktikud „taasavastasid vaataja“ kui teatrisündmuste aktiivse osalise (Fischer-Lichte 1997). Ta võttis näiteks Vene ja Saksa teatrite energilised eksperimendid sajandivahetuse ajast 1900. aasta paiku ning näitas, kuidas teatriruumi uutmoodi mõtestamine – laval, teatrites või kohaspetsiifiliste sündmuste puhul – lõi vajaduse publiku teadlikkuse ja retseptsiooni uute vormide järele. Ta näitab ka seda, kui suure tänu võlgnevad hilisemad avangardistid nagu Heiner Müller või Robert Wilson eelkäijate ideedele lavaefektide ja publiku reaktsiooni keerulise suhte kohta. Sarnased vaated iseloomustavad ka Susanne Bennetti teost „The Audience“, milles autor taotleb „lavastuse ja retseptsiooni teooriat“ (1990). Esmalt osutab ta Brechti võõritusefekti näiteks tuues vaataja aktiivsele osalusele, seejärel jätkab ta mittekonformistlike teatritegijatega, kes on oma kirjutistes arutlenud publikule omistatava rolli üle. Bennetti peamine panus etendaja-vaataja suhte arutellusele on kultuuriolude kaasamine, mis annavad samal ajal infot nii lavalise tegevuse kui vaatajate taju kohta.

Sellest publiku-uuringust selgus, et teatrisündmust on tarvis vaadelda vahetutest oludest sügavamalt ja tõsta esile selle sotsiaalne tähtsus. Ei pruugi olla võimalik – ega vast isegi soovitatav – kirjeldada lavastuste individuaalset vastuvõttu. Et aga inimene osaleb antud kultuuris ja tema ootused on kultuuriliselt määratud, ning et toimub ka sotsiaalse sündmuse valik, on tarvis selle reflekteerimiseks draamauuringud ümber mõtestada. (lk 184)

Üks materiaalse tingimuste aspekt, mis puudutab publiku kohalolu teatrisündmustel, on teatrihoone. Viimastel aastakümnetel on läbi viidud terve rida uuringuid, mille hulgas on ka Marvin Carlsoni „Places of Performance: Semiotics of Theatre Architecture“ (1989), Iain Mackintoshi „Architecture, Actor and Audience“ (1993) ja Gay McAuley „Space in Performance: Making Meaning in the Theatre“ (2000). Viimases tuuakse eriti esile publiku kollektiivsest kohalolust tekkivat energiat: „Vaatajad ja näitlejad on mõlemad teatris kohal ning just seetõttu saab näitleja vaataja pilgule vastata ja vaatajad ka üksteist näha, käivitades seega pilkude mängu ja energiavahetuse, mis on, nagu juba öeldud, teatrisündmuse esmatahtsad elemendid.“ (lk 19) Gay McAuley on tõepoolest üks vähestest teadlastest, kes jälgib vähemalt teoreetiliselt seda kollektiivsuse efekti, mille teatripublik tekitab. Siiani puuduvad aga empiirilised uuringud selle kohta, kuidas vaatajad mõjutavad üksteise taju ja osalust teatrisündmuses. Ma tean vähemalt üht uuringut, milles kirjeldatakse ka vastupidist: ainsa vaataja kogemust ühe etendajaga etendusel. See juhtus 1990. aastate alguses Montrealis, kui Josette Féral käis vaatamas Anne-Marie Provencheri etendust „La Tour“. See toimus tuletõrjebrigaadi tühjas saalis ja tornis, mis oli kunagi olnud voolikute kuivatamise koht; etendaja ja vaataja tegid koos ringkäigu maja viimasele korrusele. Josette Féral sai selgesti aru, kui palju peab tema kui vaataja etenduses osalema – ei olnud võimalik toolile nõjatuda nagu kinos, ei olnud võimalik lasta etendusel lihtsalt juhtuda (Féral 1996). Vaataja rollist taganemine oleks tähendanud etenduse lõppu.

Etenduse analüüsi ja retseptsiooni-uuringute ühildamisega tegeles edasi Ric Knowles teoses „Reading the Material Theatre“ (2004). Nagu Carlson ja McAuley, vaatab temagi etendust semiootilisest vaatepunktist. Tema mudel sisaldab ka lavastuse ja retseptsiooni olusid, moodustades seega kolmnurga „kolme muutuva ja vastastikuse mõjuga pooluse vahel“ (lk 3). Ta selgitab:

Ühes nurgas on „etendus“, mis viitab toorele teatrisündmusele, mis on ühine nii praktikutele kui publikule, ja traditsiooniliselt peetakse seda etenduseks „endaks“.

Teised kaks nurka viitavad „materiaalsetele oludele“, mis kujundavad nii laval toimuvat kui selle mõistmist – traditsiooniliselt mõistetakse seda „kontekstina“, mille raames etendus aset leiab. /.../ [Teose pealkiri] viitab otsekohe mittetekstilisele, füüsilisele materiaalsusele, toore teatrisündmuse efemeersusele ja minu kolmnurga kõigi nurkade omavahelise suhte tarvilikule ebastabiilsusele. Toores sündmus – etendus – ja materiaalsed olud, milles see luuakse ja mis selle retseptsiooni kujundab, saab püsima jääda ja analüüsimiseks kättesaadavaks muutuda alles siis, kui need tõlgitakse ühiselt diskursuse ja mõistmise valdkonda, kus need ärkavad „etenduse tekstidena“ ühiselt elule nii kriitikute kui publiku jaoks ning kus nende tähendus tegelikult ka luuakse. (lk 3f)

Semiootika, kultuuri-uuringutes välja arendatud kultuuriline materialism ja põhjalikud teadmised Euroopa ja Põhja-Ameerika ingliskeelsete riikide teatritraditsioonidest ja -oludest lubavad Ric Knowlesil analüüsida nii lavastusi kui teatud etendusasutusi ja festivale kui sotsiaalse elu keerulisi ilminguid. Selgitades oma põhimõtteid ja esitledes viit juhtumiuuringut, võtab ta arvesse ka teatriõpet ja töötingimusi, teatriruumide asukohta ja ligipääsetavust, riiklikku rahastust, ajalehtede käivet jne. Ta loob kirevaid ja detailseid pilte, mis sisaldavad sarnaselt Clifford Giertzi „tihedatele kirjeldustele“ ka rohkesti reflekteerivaid tõlgendusi (Giertz 1993). Siin esitletud teatrisündmuse idee on Ric Knowlesi teos seni lähedaseim. Üks aspekt ei ole siiski nii hästi välja arendatud nagu ülal tsiteeritud sissejuhatusest võiks arvata, ning see puudutab teatrikommunikatsiooni detailsemat mudelit, st seda, mis juhtub tegelikult „toore sündmuse“ käigus etendaja ja vaataja vahel.

Kuulsad A ja B ja C

Teatrikommunikatsiooni võiks pidada teatriteaduse keskseks probleemiks, kuid nagu me juba nägime, keskendus see distsipliin pikka aega teatrietenduste tootmisele. Kommunikatsiooniteoorias peeti teatrit lihtsalt saatja-sõnum-vastuvõtja klassikalise mudeli variatsiooniks. Selle mudeli arendas algselt välja Claude Shannon teise maailmasõja ajal American Bell Telephone Laboratories'is. Selle eesmärk oli sõjaväe jaoks olulisi sõnumeid kodeerida ja dekodeerida ning Shannoni versioonis sisaldas mudel ka selliseid detaile nagu informatsiooni allikas, edastatud signaal, vastuvõetud signaal, vastuvõtja, kood ja segajad. Seda keerulisemat mudelit kasutati harva väljaspool sõjaväe luuretegevust, samas kui Marshall McLuhani lööklause „Meedium ongi sõnum“ jõudis kiiresti ajakirjanduse, turunduse, televisiooni, kunsti ja teistesse meediumiga

seotud valdkondadesse. Küsimus on selles, mis piirini saab teatrit nimetada „meediumiks“, kui me lähtume saatja-sõnum/meedium-vastuvõtja mudelist.

Semiootikud uurisid teatrimeediumi eripärasid – grammatikat ja sellele iseloomulikku viisi tähenduste loomiseks –, kuid samal ajal lõi inglise draamauurija teistsuguse mudeli, mis oli oma lihtsuses veenev ja mida hakati jälgendama. Ma pean silmas Eric Bentley valemit aastast 1966, mis ütles, et me räägime teatrist kui „A jälgendab B-d ning C vaatab pealt“. See definitsioon on muidugi keerulisem kui pealtnäha paistab, ning Bentley selgitab edasi: „Jälgendamine on ainult pool sellest väikesest skeemist. Teine pool on vaatamine – või A vaatepunktist, vaadatud olemine.“ (lk 150) Bentley vihjab vähemalt kahele paradoksile. Esiteks on probleemiks jälgendamine, mis eelduste kohaselt on tõsiasi, kuid tegelikult vaid kavatsus. Hoolimata A katsest B-d jälgendada ei pruugi C üldse aru saada A muutumisest B-ks. Me oleme kõik mõnel etendustel selliseid hetki kogenud. Teiseks, A-st ja C-st rääkimine ei pruugi olla piisav, kui B kuulub täiesti teise kategooriasse. Ma lisan siinkohal Bentley A-st, B-st ja C-st koosnevale skeemile veel kolm võimalikku variatsiooni.

A kujutab enda tegevust, jälgendamata sealjuures B-d, kuid C usub, et A jälgendab B-d. Jälgendamine ei ole siin kavatsuslik, kuid C tajub sellegipoolest B-d. Teatris ei ole ebatavaline selline olukord, kus me peame lavatöötajat ekslikult trupi liikmeks. Tihemini aga võib selliseid tahtmatuid etendusi näha poliitikas, kus kõne kuulajatest lähtuvalt transformeeritakse poliitik sümboolseks isakujuks, reeturiks või kangelaseks.

Sarnane variatsioon toimuks juhul, kus A jälgendab B-d, kuid C tajub D-d. Selline skeem kirjeldaks olukorda, kus poliitik pingutab, et paista isakujuna, kuid publik tajub teda reeturina. Nii poliitilistes, teatri- kui igapäevasisituatsioonides on selline tõlgenduslik kõrvalekalle üsna tavaline. Isegi kõige andekamad etendajad ei saa garanteerida, et nende esitatud kujusid tajutakse täpselt nende kavatsustele vastavalt.

On veel üks variatsioon sellest skeemist, mis saab alguse B-st kui arhetüüpse kuju esindajast, kes on põimitud meie (mitte)teadlikutesse kultuurikihtidesse. Nii A kui C saavad viidata sellisele B-le, ilma et toimuks mingit kehastumist. Selline olukord võiks näiteks rituaalides aset leida.

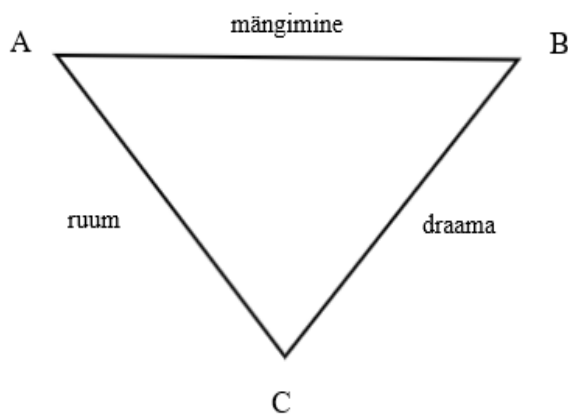
Olgu see nii vaieldav kui tahes, Bentley valem annab võimaluse reflekteerida teatrikommunikatsiooni olemust. Selline ühesuunaline skeem, kus saatja edastab enam-vähem arusaadava teate, ei sobitu ilmselgelt teatrisituatsioonidesse. Kuni me oleme ühel

meel selles, et etendajad ja vaatajad kogunevad samal ajal samasse kohta, peame olema avatud vastastikuse kommunikatsiooniprotsessi võimalikkusele – see on protsess, milles vaataja mõjutab ka etendajat. Muuhulgas tähendab see, et vaataja on võimeline tajuma etendaja tegevust erinevatel viisidel ning need kõik panustavad teatrikommunikatsiooni eriomase vormi saavutamisse. See on innustanud fenomenoloogiaga tegelevaid filosoofe uurima küsimust, kuidas saab teatrist teater.

Bert O. States nimetas kolm tegevuse vormi, milles näitleja etenduse ajal osaleb. Teoses „Great Reckonings in Little Rooms“ (1985) eristas ta eneseväljendusliku vormi – mina, näitleja; koostegevusliku vormi – sina, publik; ja representatiivse vormi – tema, tegelane. Etendaja astub lavale kui kunstnik, kellel on oma [sic] kutseoskused, ning pöördub publiku poole teatrisituatsioonis loodud sotsiaalses situatsioonis, viidates fiktsionaalsele maailmale, mis asub väljaspool teatrireaalsuse raame. Statesi idee representatsioonist sobitub kenasti realistlikusse lääne teatrisse, kuid niipea kui tegemist on keerulisema rollimänguga, satub tema „representatiivne vorm“ raskustesse. Küsimus on jällegi selles, kuidas määratleda Bentley’ B-d. Sama probleemi on üritanud lahendada ka Alice Rayner teoses „To act, to do, to perform“ (1994). Pealkiri tuleneb esimese hauakaevaja tegevusanalüüsist Shakespeare’i „Hamletis“; kaevates Ophelia hauda ütleb ta: „... igal teol on aga kolm järku: toimimine, tegemine ja kordasaatmine.“ (V vaatus, 1. stseen [G. Meri tõlkes]) Loetledes lavalisi tegevusi, lähtub Alice Rayner hauakaevaja eristusest. „Toimimine“ tähistab tegevuse abstraktset, fiktsionaalset poolt, moraalseid implikatsioone ja nende ajendeid. „Tegemine“ on tegevus ise, objektiivne ja puhas tegevuse teostamine. Viimaks „kordasaatmine“ tähistab tegevuste kommunikatiivseid aspekte, tegutsemise sotsiaalset ja kunstilist külge, mis etendaja puhul ühendab teineteisega lavakunsti ja publiku. Rayneri jaoks on tähtis nende tegevuse aspektide lahutamatu kooslus – iga tegu võib vaadelda nimetatud vaatenurkadest: „Kordasaatmise, tegemise ja kontseptuaalsete aktide kooslus hoiab näitlemist taandumast pelgalt metafüüsilisele kategooriale (nagu näiteks kättemaks), pelgalt füüsilisele liikumisele (pussitatud saamine, mürgi joomine) või lihtsale igapäevasele hetkele näitlejate ja publiku jaoks (kell kaheksa laupäeva õhtul).“ (lk 124)

Probleem, mida ma näen katses eristada erinevat tüüpi tegevusi, on vaataja positsioon. Nii States kui Rayner kaasavad oma tegevuste kategooriatesse ka vaataja, võimaldamata neile samas subjektiivsust, mistõttu jäävad vaatajad pigem vahendiks etendaja tegevustele. Bentley ütles, et on olemas C, mida peab arvesse võtma, kuid

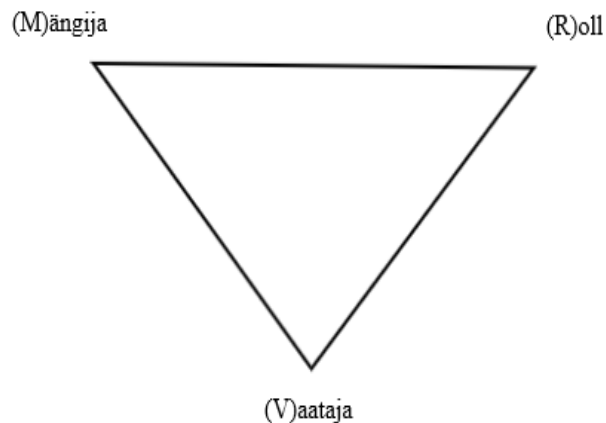
fiktsionaalne tegelane B hägustas seda suhet. Jaapani teatriteadlane Mitsuya Mori vormistas Bentley' A, B ja C kolmnurgaks, et nende omavaheliste suhete keerukust selgemaks teha (Mori 2002: 73–93). Ta asetab A (näitleja), B (tegelase) ja C (publiku) kolmnurga nurkadesse ning saab niimoodi tulemuseks kolm suhet, milles domineerivad teatrisündmuse erinevad aspektid. (Märkus: selguse huvides säilitan ma Bentley soovitud tähed, kuigi Mori kasutab nimetuste esitähhti, st N on näitleja, T on tegelane ja P on publik.) Nii on näitleja ja tegelase suhe määratletud mängimise elemendi kaudu, näitleja ja publiku suhe ruumi kaudu ning tegelase ja publiku suhe draama kaudu. Joonis näeb välja järgmine:



Joonis 4. Mitsuya Mori teatrimängimise mudel

Sellisest mustrist paljastub veel ühe aspekt. A ja B suhe ei ole lihtsalt mänguline suhe, vaid selle loob C kohalolu. A ja B saavad ainult C kaudu seotud olla. Sama kehtib A ja C ühtsuse kohta; B tõttu osalevad nad teatrisündmuses. C vaadet tegelasele B kujundab näitleja A.

Lähtudes Jaapani näidetest – eriti Bunrakust, kus saab eristada nukujuhti ja nukku, st mängijat ja rolli kandjat – laiendab Mori oma mudelit veelgi, kaasates sinna mängija (M), rolli (R) ja vaataja (V). Need on jällegi asetatud kolmnurga nurkadesse ning moodustavad uued, komplementaarsed suhted.



Joonis 5. Mori teatrimängimise laiendatud mudel

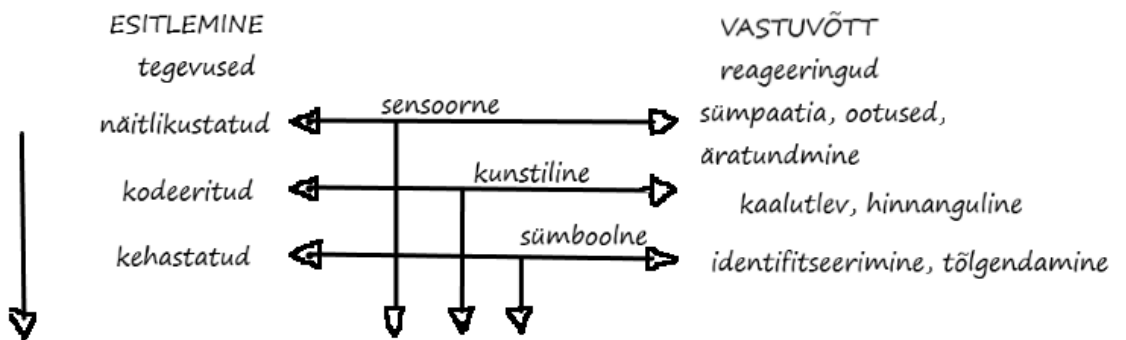
Mori sõnul asub teine mudel pigem reaalsuse tasandil, samas kui esimene viitab fiktsionaalsuse tasandile. „Kaldudes reaalsuse poole kipub [teine] kolmnurk välistama R-i, mis on oma olemuselt mõtteline, mitte reaalne. Samas, kui me taandaksime selle pelgalt M-V suhtele, oleks tegemist spordi või muusikaga. (lk 88) Mori sõnul juhtuks sama, kui jätta kõrvale näitleja/mängija, st tegelase ja publiku suhe võib anda tulemuseks narratiivi või romaani. „Et tegu oleks teatriga, läheb tarvis performatiivset aspekti, mille lisab näitleja. Tegelane on ainult siis tegelane, kui publik näeb toimuvat sündmustikuna, ja näitleja kohalolu on vajalik selleks, et sündmustik muutuks teatrilikuks.“ (samas)

Mori mudelid on siiani kõige selgem kirjeldus teatrikommunikatsioonist, millesse ta kaasab ka mängimise. Tema strateegia lubab eristada teatrimängimise muudest mängimise vormidest. Lisaks eristab Mori teatrimängimise reaalsuse selle mõjust fiktsionaalsele kujutlusele. Tema jaoks on nii tegelane kui roll eraldiseisvad üksused, mis on vajalikud teatrimängimise spetsiifilise eesmärgi selgitamiseks. Tegelase kaasamise vastu sellesse mudelisse võib rääkida asjaolu, et tegelast ei ole laval tegelikult olemas. Hamlet ei ole mitte kunagi tõstnud jalga päristeatri lavalaudadele, ta on olemas ainult võimaliku konstruktsioonina. Minu kogemused retseptsiooniuringutega on näidanud, et etendaja ja vaataja suhe põhineb peamiselt näitlemisel iseenesest; vaataja

näeb etendajat ning annab tema näitlemisele hinnangu, samas kui etendaja esitleb oma tegevusi ja keskendub näitlemise materiaalsusele. Materiaalseid olusid on uurinud Elly Konijn, kes demonstreeris selgelt, et mängimise ajal näitlejad mitte ei samastu oma tegelastega, vaid keskenduvad konkreetsete tegevuste praktilistele nõuetele (Konijn 2000). Käesoleva peatüki viimases alajaotises pakun ma teatrimängimisele välja alternatiivse mudeli, mida olen viimasel aastakümnel arendanud (Sauter 1995, 2000).

Kommunikatsioonitasandid

Toetudes Roman Ingardeni (1960) ja Dietrich Steinbecki (1970) fenomenoloogilistele kategooriatele ning Bert O. Statesi eelpool mainitud eristusele, teen ma vahet kolmel kommunikatsioonitasandil. Need tasandid on teoreetiliselt eristatavad, kuid teatrisituatsioonis omavahel tihedalt läbi põimunud. Need kommunikatiivsed tasandid iseloomustavad etendaja ja vaataja suhet ning neid ei saa pidada etenduse käigus püsivateks ja stabiilseteks. Vastupidi, etenduse dünaamika loob nihkuvad rõhuasetused ja rütmimuutused. Ma nimetan need tasandid sensoorseks, kunstiliseks ja sümboolseks. Lühidalt tähistavad need tasandid järgmist.



Joonis 6. Teatrikommunikatsiooni laiendatud mudel.

Sensoorsel tasandil saavutatakse etendaja ja vaataja esmane kontakt. Mina kui etendaja esitlen ennast publikule. Järgnevalt kujutlen ma iseennast etendajaks ning sind, lugeja, vaatajaks. Ma astun lavale, kõigile vaatajatele nägemiseks ja kuulumiseks. Tegemist on ennekõike füüsilise aktiga; ma asun seal oma kehaga ja olen kõigile tervenisti nähtav.

Minu pikkus, hoiak, vanus, nägu – see kõik määrab, millisena te mind tajute. Tähtis pole aga mitte ainult minu keha, sest vähemalt osaliselt näeb vaataja ka minu vaimset seisundit: olen ma närviline, uhke, stressis, väsinud? Minu liigutused ja hääld näitavad minu temperamenti publikule väga kiiresti. Ma olen publikule tervenisti paljastatud. Isegi kui ma kannan grimmi, parukat ja polsterdatud kostüümi, teen naljakaid nägusid või seisan eesli kombel, olen ma siin iseendana ja sina, vaataja, näed mind. Kõik need kujutavad tegevused – sealhulgas liikumatus – rajavad teed edasisele kommunikatsioonile. Kui sa pead mind täiesti ebahuvitavaks, igavaks ja tühiseks, on mul väga raske sinuni jõuda – kui ma sinu tähelepanu ei haara, jääb minu lugu kuulmata. Teisisõnu, ma pean ennast esitlema isiksuseks, kes väärrib sinu tähelepanu. Sina kui vaataja oled samuti koos minuga füüsiliselt samas ruumis kohal. Ma märkan sinu kohalolu mitmel moel, nagu märkad sina mind, kui ma lavale ilmun. Samal ajal kui sina määratled mind mehena, jälgin mina, kas saal on pooltühi, unine ja uimane või – nagu ma alati loodan – välja müüdnud ja väga tähelepanelik. Kuidas vastab vaataja minu kujutavatele tegevustele?

Sisuliselt on kasulik eristada kahte tajumise viisi: intuiitivset, emotsionaalset viisi ja kognitiivset, intellektuaalset viisi. Vahel on raske neid teineteisest eristada, sest üks võib väga kiiresti teiseks muutuda, kuid teoreetilistel põhjustel peaks selle eristuse siiski säilitama. Kui sa mind laval esmalt märkad, tajud ilmselt tervet hulka muljeid: sa silmitsed minu füüsilist välimust, mis on juba seotud intuiitivse hinnanguga – kas mind tasub vaadata või mitte? Kas ma väärin sinu tähelepanu? See kiire hinnang esimese pilgu põhjal on kontakti saavutamiseks tähtis, ja kuigi tegemist ei ole intellektuaalse järeldusega, on sinu isiksus selle reaktsiooni puhul määrava tähtsusega. Loeb nii sinu vanus, sugu, seksuaalne orientatsioon, rahvus kui sotsiaalne klass – kogu taust ja ka sinu seisund meie esimesel kohtumisel. Isegi kui sa leiad, et ma väärin sinu tähelepanu – põhjustel, millest sa ei pruugi isegi teadlik olla – või pead mind lausa kütkestavaks, ei saa ma olla kindel, et see positiivne tähelepanu püsib terve etenduse vältel. Alati jääb risk, et sa väsid minust ära, et sa pöördud teisi näitlejaid vaatama, et sa kaotad huvi. Kuni ma olen laval, pean ma oma kütkestavust sulle ikka ja jälle tõestama. Need protsessid on töös enne, kui sa intellektuaalsel tasandil üldse mõtlema hakkad.

Kui sa mind rambivalguses vaatad, ei ole su pea tühi. Sa oled tulvil eelnevaid teatri- ja elukogemusi ja tood endaga ühes ka hulga ootuseid. Need ootused on loomulikult sinu kogemustega seotud ja määravad märkimisväärses ulatuses ette ära, milliseks sinu

teatrikülastus kujuneb. Pelgalt minu nägemine võib sulle pettumuse valmistada, sest sa ootasid kedagi nooremat ja atraktiivsemat. Mul kulub hulk energiat, et sinu arvamust muuta. Kui sa käid tihti teatris, võid sa mind ära tunda, ja see on lava ja saali suhte juures väga tähtis aspekt. Amatööртеатris võib etendajate äratundmine olla lausa teatriõhtu peamine väärtus. Staarikultus põhineb puhtalt äratundmisel.

Ma rõhutan eriti teatrikommunikatsiooni sensoorse tasandi tähtsust, sest see jäetakse sageli kõrvale. Ühest küljest on see sõna otseses mõttes etendaja ja vaataja suhte alus, teisest küljest on seda tasandit äärmiselt raske uurida. Me kõneleme näitleja kiirgusest, me kasutame Walter Benjamini terminit „aura“, me nimetame Sarah Bernhardti „jumalikuks“ ja Al Pacinot „saatanaks“, kuid meil puudub sobiv terminoloogia, et kirjeldada kujutavaid tegevusi ja vaataja reaktsiooni kommunikatsiooni sensoorsel tasandil. Me vajame rohkem uuringuid, et laiendada teoreetilist arusaama inimeste omavahelistest sensoorsetest kontaktidest, nende funktsioonist teatrisündmuse juures ja nende empiirilistest uurimisvõimalustest.

Kommunikatsiooni kunstiline tasand seob etendaja kodeeritud tegevused vaataja intuiitivsete ja kognitiivsete reaktsioonidega. Mina kui etendaja järgin teatud eneseväljenduse koodi, mis on kindlas piirkonnas ja kindlal ajal paika pandud ja heaks kiidetud. Üks väga suur kood puudutab žanre: kui ma esinen ooperis, siis ma laulan, balletis ma tantsin ja tsirkuses kõnnin köiel. Iga žanr esitab kunstilisele eneseväljendusele hulga reegleid, kuid žanrid võivad muutuda ja reeglid on paindlikud. Ooperi raames esineb mitut stiili, sealhulgas erinevaid laulmisstiile ja koolkondi, piirkondlikke variatsioone, ajaloolistele perioodidele iseloomulikke stiile jne. See on muidugi tõsi kõigi žanrite puhul, ka nende puhul, mille vormi me peame kindlaks. Kui Wagneri ooperid olid uued, lavastati neid väga vanamoelisel viisil, kuid nüüd kui need on vanad, siis neid kaasajastatakse. Isegi Jaapani no-teater, mille vormi peetakse peaaegu lõplikuks, oli kunagi kaks korda kiirema mängustiiliga kui praegu. Lisaks kipuvad žanrid üksteisega kattuma ja segunema ning üksteist vastastikku täiendama. Kõige tuntum näide on ballett ooperis, kuid tänapäeval võib ühes etenduses näha nii tantsu kui sõnateatrit, ja tsirkusekunsti kasutamine mitte-tsirkuse lavastustes on loonud isegi uue žanri, mida kutsutakse uueks tsirkuseks.

Kõigele lisaks märkad sa minu ainuomast stiili. Mina kui etendaja olen õppinud ära nende žanrite koodid, milles ma esinen, kuid olenevalt sellest, kes on mu õpetajad, millised oskused ma olen omandanud ning milline on minu isiklik tõlgendus selle stiili

dominantsetest joontest, olen ma tõenäoliselt arendanud välja isikliku tõlgenduse. Just see muudab suurepäraseid etendajad publikule äratuntavaks. See on kombinatsioon olemasoleva vormi valdamisest ja sellele isiklike värvingute lisamisest. Mõtle suurepärasele lauljatele, priimabaleriinidele, Oscari võitnud näitlejatele; kõigil neil on ainuomane olek, mis neid ülejäänutest eristab. Siin moodustavad etendajate kujutatavad tegevused ja kodeeritud tegevused ainulaadse ja äratuntava kombinatsiooni.

Sinule aga, vaataja, ei pruugi need tingimata meeldida. Taas on kasulik eristada kahte tüüpi reageeringuid. Spontaanselt võib sulle nähtu või kuuldu kas meeldida või mitte meeldida. Parimal juhul naudid sa esineja stiili ja oskuseid. Ooperikülastajatele pakub selline nauding sageli juba piisavat rahuldust, sõltumata sündmustikust ja lavakuju fiktsionaalsest tähtsusest. Sama kehtib ka mitme teise žanri puhul ning see on tihti põhjus, miks kindlat etendust vaatama minnakse. Intuiitivsetele reaktsioonidele lisaks on ka kognitiivsed reaktsioonid, mis esindavad teistsugust tunnustamise vormi. Žanri koodide tundmine on etendaja tegevuste nautimiseks sageli esmane nõue. Inimesi häirib ooperit vaadates tihti see, et tegelane ei tea, et ta laulab – seda teab ainult laulja. See pole muidugi „loomulik“, see on sama kunstlik nagu kõik kunstid. Teisisõnu, läheb tarvis mingil tasemel kompetentsi, et võta täielikult omaks need koodid, mida kunstilisel tasandil edastatakse, olenemata kõne all olevast žanrist. Koodide tunnustamine ja nende hinnangu andmine nõuab aga suuremat asjatundlikkust. Mida põhjalikumalt inimene mingit teatrimängimise tüüpi tunneb, seda rohkem oskab ta võrrelda, eristada ja etendust nautida. Intellektuaalne võimekus ei pea olema vastuolus rõõmuga, mida teatris tuntakse. Üks on sageli teise päästikuks ja vastupidi. Sama etendust võib nautida nii teenekas kriitik kui vaataja, kes on teatris esimest korda.

Kodeeritud tegevuste ainsad funktsioonid ei ole aga nauding ja rahulolu pakkumine. Need peavad tõstma esile stseeni tegevust ja muutma selle teatrilise tegevusena äratuntavaks, mis on seega – vastavalt meie arusaamale teatrilikkusest – tõlgendustele avatud. Tava näeb ette, et laval toimuvad sümboolsed tegevused, mis kannavad suuremat tähendust kui see, mis on vahetult nähtaval. Ilma kodeeritud tegevusteta ei pruugi sa arugi saada, et oled vaataja, mida on kohaspetsiifiliste etenduskunstide puhul ka juhtunud. Kui sa ühel või teisel moel ei taipa, et sa oled teatrisündmuse tunnistaja, kõnnid sa mööda nagu tavaline jalakäija. Teatrisündmuse tõstavad sündmusena esile kodeeritud tegevused, kui neid niimoodi ka nähakse (Cf. Kotte 2005).

Teatrikommunikatsiooni sümboolne tasand aktiveerub siis, kui kodeeritud tegevused esiplaanile tõstetakse. Ma olen sellist mudelit ka varem esitlenud (Sauter 2005) ja tookord kasutasin ma terminit „fiktsionaalne tasand“, mida ma praegu kahetsen, sest „fiktsionaalsus“ on hulga inimeste jaoks üsna kitsa tähendusega. „Fiktsionaalsus“ on muidugi ka sümboolsuse üks osa, kuid sümboolset tasandit peetakse laiahaardelisemaks. On ju olemas teatrižanre nagu happening või postmodernne tants, milles puudub fiktsionaalsus selle tavapärase mõttes, kuid sümboolne tasand võib viidata ka hulgale mänguvormidele, mis ei kuulu tavapärase arusaama juurde teatrist. Isegi poliitilise kõne puhul on sümboolne sisu tavaliselt tähtsam kui teave, mida sõnadega edastatakse: kõneleja tahab veenda kuulajaid enda enesekindluses, agressiivses vastuseisus või entusiasmis, mitte informeerida neid triviaalsest poliitilisest käigust. Selles mõttes on avalikud poliitilised kõned väga sarnased näiteks Shakespeare'i draamades esinevate poliitiliste kõnedega.

Kommunikatsiooni sümboolsest tasandist rääkimine muudab ilmselgeks, et etendaja ja vaataja suhe on vastastikune. Teadvustamaks, et minu toimetamine laval on kehastav tegevus, vajan ma sind, vaataja. Vastasel juhul on minu tegevus tühi vehkimine ja õõnsad karjed. Ma saan Hamletit või mõnda muud fiktsionaalset tegelast ainult „mängida“, Hamleti kuju ei ilmu lavale muidu kui sina teda oma kujutlusvõimega lõpuni ei kujunda. Etendaja ja vaataja saavad ainult koos luua fiktsionaalseid ja sümboolseid tähendusi. Ma ei saa Hamletit teeselda, ma saan teda sinu jaoks ainult kehastada. Sama kehtib luikede rivi tantsijate kohta: loomulikult ei ole laval ühtegi luike, tantsijad lihtsalt vihjavad luikede liikumisele – seda isegi imiteerimata. Kui teatrisituatsioonis üldse keegi teeskleb, siis see on vaataja, kes võtab omaks teatri sündmuslikkuse. Gadamer rõhutas just seda mängimise aspekti kui ta ütles, et vaatajal on privileeg kogu esitlust üldse eirata, kuid etendajal seda pole. Etendaja saab publikut sellele sündmusele ainult kutsuda, kuid vaataja on see, kes otsustab teatrilikkuse omaks võtta.

Siin esitletud kolme kommunikatsioonitasandit ei tohiks mõista staatilise skeemina. Vastupidi, tasandid viitavad sensoorse, kunstilise ja sümboolse arusaama dünaamilisele koosmõjule kommunikatsiooniprotsessis. Vaataja tähelepanekud pendeldavad samamoodi ühelt tasandilt teisele nagu etendaja muudab rõhuasetust kujutavalt tegevuselt kodeeritud tegevusele ning siis kehastab tegevusi. Nagu juba mainitud, peab näitleja pidevalt vaataja tähelepanu aktiveerima; sina kui vaataja võid äkitselt –

hoomates veidi sümboolset tähendust – saada teadlikuks kodeeritud tegevuste ekspressiivsusest ning kogeda intensiivsemat teatrikommunikatsiooni.

Ma tahan olla kindel, et seda kommunikatsiooniskeemi ei tõlgendata millegi sellisena, mis on ainuomane teatrile, mistõttu ma lisan mõne *ad hoc* näite teistest valdkondadest. Valimisperioodidel võib poliitikuid tavaliselt näha ebatavalistes kohtades nagu linnaväljakutel, ostukvartalitel ja tehaste väravatel. Kui sa juhtud sellisest sündmusest mööduma, siis mis paneks sind peatuma ja sellele tähelepanu pöörama? Oletame, et poliitik räägib mikrofoni: see on esimene viide, et toimub midagi tavatut. Argirutiini häirib mingi „žanr“, mis pole küll tingimata ootuspärane, kuid on vahetult äratuntav eriti poliitiliselt teadlikele jalakäijatele. See on „kunstiline“ kood, osutugu mikrofoni kasutamine siis kui tahes kunstipäraseks. Sina kui mööduja mõistad olukorda – mis paneb sind peatuma ja tähelepanu pöörama? Linnaväljakul hargnevad nüüd lahti kõik kommunikatsioonitasandid: poliitik kõidab sinu tähelepanu, sa näed, kas räägib mees või naine – mis võib määrata, kas sa otsustad seisma jääda –, vana või noor või sinuga samas eas, milline on tema kõnemanee: entusiastlik, ärritunud, agressiivne, veenev või igav. Kui sa oled peatunud, hakkad sa „etendust“ arvustama – isegi enne kui sa oled kuulnud tema poliitilist sõnumit, kujundad sa juba arvamuse, kas kõneleja „oskused“ vastavad valimistes osalejale. Kas sa hääletaksid sellise inimese poolt? Sa võid tahta kõnelejat kuulata, kuid tema erakonna vaated on ilmselt selgemalt väljendatud lendlehtedel, mida väljakul jagatakse. Sa kuulad argumente ja seda, kuidas propageeritakse mingeid poliitilisi vaateid ja kuidas neid võrreldakse teiste parteide vaadetega. Viimaks võid arutleda, kuidas käituks see mikrofoniga inimene parlamendis. Kas sa usaldaksid teda? Sellele küsimusele vastamiseks pead võtma tõenäoliselt arvesse kõiki kommunikatsioonitasandeid, kõneleja isiksust, oskuseid ja vaateid – täpselt samamoodi annad sa hinnangu Hamletile või luigele laval.

Toon teise näite hoopis erinevast kogemusest samal väljakul, kuid muul ajal: trupp nimega High Heel Sisters kuulutas ajalehtedes, et lõunatunnil nad „vallutavad väljaku“. Mina – ja antud juhul räägin ma isiklikule kogemusele tuginedes – jõuan väljakule kell veerand üks, et etendust jälgida. Esialgu ei märka ma midagi, kõik tundub „normaalne“. Möödub üsna pikk aeg kuni lõpuks ma märkan naisi, kes ühes rivis väljakut ületavad, mõne hetke ootavad ja pöörduvad siis teise suunda. Neil on seljas tavapärased riided ja nad kõnnivad normaalses tempos, ei kiirusta ega longi ülemäära aeglaselt. Üks kannab korvi, teine jalutab koeraga, kolmandal on kübar peas. Midagi imetabast ei toimu, kuid

väljakut jälgides tunnen ma mõne neist ära. On ka teisi, kes võiksid truppi kuuluda, kuid tundub, et nad kaovad metroosse. See „nähtamatu“ vaatemäng on üsna paeluv, kuid samas ma taipan, et kui ma poleks selle kohta lehest lugenud, poleks ma seda märganud. Ma küsin väljakul teistelt inimestelt, keda ma märkasin trepiastmetel istumas või rööbaste ääres seistes platsile pilku peale heitmas. Ei, nad pole midagi erilist märganud, nad ei saa üldse arugi, millest ma räägin. Neile jäi märkamata esiplaanile tõstetus, mis on õhuke piir kunstilise koodi ja eimillegi vahel. Mina tõlgendaksin seda etendust kui naiste nähtamatut positsiooni ühiskonnas, kuid samas muutis High Heel Sisters end ise nähtamatuks. Teatrimängimine jõudis sellega etenduse piirimaale.

Pole tähtis, kuidas on üles ehitatud teatrikommunikatsiooni mudel, sest ülesehitus iseenesest loob teatrile ja etenduskunstidele tuuma. Kui meil puudub põhjalik arusaam mängija, rolli, ruumi, fiktsiooni, vaataja ja keskkonna suhtest, jääb teatrimängu uurimine pinnapealseks, ähmaseks ja õõnsaks. Teatrimängimine on siiski vaid üks teatrisündmuse osadest. Järgmises peatükis uuritakse selle suhet kontekstuaalse teatraalsusega. Ma tahan lugejale veelkord meenutada, et kõik on ette kantud arbitraarses järjekorras, kuid loodetavasti on mingi loogika siiski tajutav. Kontekstuaalset teatraalsust võib võtta kui vahetut raamistikku, milles teatrikommunikatsioon toimub, ja kui *locus*'t milles selle kommunikatsiooni koodid on sajandite jooksul moodustunud.

2. Tõlketeoreetilised lähtealused

Esimeses peatükis on kirjeldatud teoreetilist lähenemist Willmar Sauteri teose „Eventness“ tõlkimisel. Kasutati funktsionalistlikku tõlketeooriat. Enne aga, kui jõuame teoreetiliste aspektide täpsema kirjelduseni, tuleb lühidalt juttu tõlkeprotsessi ettevalmistustest.

2.1. Tõlkeprotsess. Ettevalmistus

Tekst, mida pidi tõlkima hakkama, oli teatavate tingimustega piiritletud – see pidi olema vähemalt neljakümne lehekülje pikkune tarbetekst. Valdkonna valikul lähtus tõlkija isiklikest taustateadmistest ja eelnevast töökogemusest. Kuna bakalaureus sai lõpetatud teatriteaduses, oli loogiline jätk – ja peaaegu esimene mõte – valida tekst teatriteaduse valdkonnast, et seekaudu kaks õpitud eriala ühendada.

Teksti valimisel pöördus tõlkija Tartu Ülikooli teatriteaduse osakonna dotsendi Luule Epneri poole (Epneri artiklid olid ka täpse teatriteadusliku terminoloogia otsimisel hindamatu allikas), kes soovitaski Willmar Sauteri teost. Epner suunas ka edasi Anneli Saro poole, kellel on nimetatud teos autori pühendusega ja kes oli nõus selle magistritöö juures konsultant olema.

Kui tõlkimiseks valitud tekst oli läbi loetud, otsustas tõlkija kahe peatüki kasuks (lk 13–58), mis puudutasid teatrit ja teatriteadust kõige otsesemalt. Teose ülejäänud kahes peatükis tegeletakse rohkem teatriga institutsioonilisest ja ühiskondlikust vaatepunktist.

Peter Newmark kirjutab, et tõlkeprotsess algab originaalteksti lugemisest, ja sellel on kaks eesmärki: esiteks, teksti sisu mõista; teiseks, analüüsida seda tõlkija vaatepunktist (Newmark 1988: 11). Sauteri teksti esmane lugemine tekitas küll mõtteid, kui selleks, et tekst ise avaldaks põhiprobleemid, millega tuli hakata tegelema, pidi tõlkija teksti nõ mustalt läbi käima, tegema esialgse eestikeelse versiooni. Selle protsessi käigus selgusid ka probleemid üsna kiiresti.

Järgnevalt tuleb juttu nii tõlkeprobleemidest kui nendest lähtuva tõlketeooria valikust, dominandi paikapanekust ning erialase terminoloogiaga töötamisest.

2.2. Funktsionaalne tõlketeooria

Lühidalt tähendab funktsionalism lähteteksti ja tõlke (sihtteksti) funktsioonidele keskendumist. Triin Van Doorslaer kirjutab Anthony Pymile toetudes, et 1960.–1970. aastatel valitsesid tõlketeaduses ekvivalentsusteooriad. Need aga ei olnud probleemide lahendamiseks tõlkijatele piisavad ning tõlkemaastik lõi vajaduse uuele lähenemisele, et tõlkeprotsessi paremini mõtestada (Van Doorslaer 2015).

Ekvivalentsusel põhinevad teooriad seadsid eelduse, et igal sihtkeeles sõnal on lähtekeelne vaste. Et praktiline tõlketöö ei kinnitanud aga alati sama vaste kehtivust, hakkasid tõlketeoorias nõ uued tuuled puhuma. Nii tõusiski 1970. aastate lõpus esile Hans Vermeeri *skopos*-teooria. Christiane Nord selgitab Vermeeri teooriat järgnevalt: „Teksti peaks tõlkima nii, et see saavutaks sihtkultuuris sama funktsiooni või funktsioonid.“ (Nord 1997: 43) Nord ütleb aga, et teksti funktsioon ei ole mitte midagi tekstis sisalduvat, vaid on hoopis sellele kognitiivselt omistatud. Eesmärgikeskne lähenemine on funktsionalistliku teooria üks peamisi ideesid. Funktsionalismi on *skoposest* ka edasi arendatud – näiteks Eugene A. Nida funktsionaalse ekvivalentsuse teooria või Peter Newmarki teksti tüpoloogia ja tõlkemeetodid. Viimast on kasutatud ka „Eventnessi“ tõlkimisel.

Peter Newmark rõhutab teoses „A Textbook of Translation“ kõige rohkem teksti süvitsi lugemist ja sellest lähtuvalt originaalteksti ja tõlke eesmärkide määramist. Arvestama peab hulga elementidega, näiteks autori maine lähtekultuuris ja erialases valdkonnas, teksti funktsiooni, lähteteksti mõju lähtekultuuri lugejatele, lähtekultuuri ja sihtkultuuri lugejate ekvivalentsus (millised on kultuuritaustad; kui suures osas need erinevad ja kui suures osas kattuvad), sihtkultuuri lugeja üldiseloostus ja nii edasi, rääkimata teksti sees esinevatest üksikutest elementidest (alustades sõnade ja väljendite funktsioonist). Newmarki ideed võiks sõnastada lühidalt ümber ka nii, et tõlkija peab austama nii autorit kui lugejaid.

Funktsionalistliku lähenemise järgi määrab sihtteksti eesmärk tõlkemeetodi. See tähendab, et tõlkija peab esmalt määrama tõlke eesmärgi ja seejärel tegema selgeks, kas tõlge hakkab ilmetama sihtteksti erisuguseid aspekte või peaks see saavutama sama funktsiooni nagu originaaltekst lähtekultuuris (Zheng 2017: 626). Peter Newmark kirjutab, et tõlketeooria rakendamine aitab esmalt määratleda tõlkeprobleemi (kui pole

probleemi, pole ka tõlketeooriat); teiseks viitab teooria asjaoludele, mida peab probleemi lahendamisel arvesse võtma (Newmark 1988: 9).

Kui seostada see info Sauteri teosega ja määratleda teose „Eventness“ eesmärk, siis eelkõige on tegemist informatiivse tekstiga. See on kirjutatud teatriteadlase ja teatriteaduse õppejõu poolt teistele teatriteadlastele – eelkõige teatriteaduse tudengitele. Samas on tekstis väga tugevasti tunda autori kohalolu ja subjektiivsus (mina-vormis kirjutamine, isiklikud näited – autori stiilist aga tuleb täpsemalt juttu hiljem), mistõttu on sellel ka ekspressiivne funktsioon. Siinkohal saab panna paika ka tõlke funktsiooni.

„Eventness“ tõlge on suunatud teatriteadlastele ning siiani Sauteri teost on Tartu Ülikooli teatriteaduse magistriõppes ka õppematerjalina kasutatud – küll inglise keeles. Edaspidi on vähemalt kaks peatükki kättesaadavad ka eesti keeles. Tõlge jääb teatriteaduse tudengite õppematerjaliks.

Tõlke eesmärgist lähtuvalt pandi paika ka dominant. Roman Jakobson kirjutas, et dominant võib kirjeldada kui kunstiteose põhifookust: see allutab, määratleb ja muudab ülejäänud komponente. Dominant tagab ka struktuuri ühtsuse (Jakobson 1987: 41). Et Sauteri teose tõlke sihtgrupp on teatriteadlased ja et tekst on sedavõrd erialaspetsiifilise sisuga, on antud tõlke dominant terminoloogiline täpsus. Teatriteaduse erialasele terminoloogiale on seetõttu pühendatud ka suurem osa sellest magistriprojektist. Antud juhul tuli tõlkijale kasuks, et rootslased ja eestlased elavad suhteliselt sarnases kultuuriruumis. Meie riikidel on ka suures osas sama teatritraditsioon. See ühtsus aitas kaasa nii teksti mõistmisel kui terminoloogia otsimisel.

2.3. Autori stiil

Enne töö mahukaima osa – terminoloogia analüüsi – juurde jõudmist on kirjeldatud muid nüansse peale sõnavara, millega tõlkija tõlkimisel arvestas.

Willmar Sauter on rootsi teatriuuri ja Stockholmi Ülikooli teatriteaduse professor. Ta on avaldanud teatri ja teatriuurimise teemal teoseid juba mitukümmend aastat (Epner 2011: 254). Eesti keelde on seni tõlgitud üks ülevaatlik artikkel teatrisündmusest („Teatrisündmus – mis see on?“, tõlkija Ott Karulin, kogumikus „Valitud artikleid teatriuurimisest“), mis avaldati kaks aastat enne teose „Eventness“ ilmutamist. Nimetatud artiklis käsitletakse teatrisündmuse kontseпти samamoodi nagu teoses „Eventness“; viimane on justkui samade mõtete laiem ja põhjalikum käsitus.

Ott Karulin, kes tõlkis eesti keelde artikli „Teatrisündmus – mis see on?“, on lõpetanud Tartu Ülikooli teatriteaduse doktorantuuri aastal 2013 ja töötanud teatriga seotud ametikohtadel peaaegu kakskümmend aastat, rääkimata lugematust hulgast artiklitest ja teatrikriitikast, mida ta on avaldanud (Karulin, CV, www.etis.ee). Seetõttu võib Karulini tõlget kahtlusteta pidada oluliseks allikaks, mida „Eventnessi“ tõlkimisel ka tarvis läks, ja seda kahel põhjusel.

Esiteks on Karulin kogenud ja tunnustatud teatriteadlane, kes on Sauteri terminoloogia tõlkimisel lähtunud nii sisulisest vastavusest kui sidususest teatriajaloos ja -koolkondades esineva terminoloogiaga. Teiseks on mõlemad Sauteri kirjutised – nii artikkel kui teos – teineteisest lahutamatud. Nendes kattuvad nii ideed, terminoloogia kui isegi mõni näide. Mõlemal kirjutisel on sama sihtrühm ja lugejaskond ning lähtudes nii selgusest ja üheseltmõistetavusest kui austusest lugeja vastu, pidi kesket terminoloogiat säilitama. Nimetatud põhjustel oli tõlkimisel olemas baas, millele toetuda – *playing culture* sai seega mängimiskultuuriks, *theatrical event* – teatrisündmuseks, *contextual theatricality* – kontekstuaalseks teatraalsuseks, ja nõnda edasi. Teksti tõlkimisel oli loomulikult väga tähtis ka Sauteri stiili säilitamine ning selle ülesande puhul sai lähtuda vaid autorist endast.

Teksti dominant oli tõlkija jaoks terminoloogiline täpsus, adekvaatsus ja sidusus. Sellele oli allutatud mõni selline element, mida oleks muudel puhkudel võinud vältida. Nimetatud elemendid olid näiteks sõnakordused, mida ei saanud terminoloogilise täpsuse huvides alati vältida, või võõrsõnade eelistamine eestipärastele sõnadele (täpsematest näidetest tuleb juttu hiljem).

Sauteril on omapärane kirjutamisstiil selles mõttes, et see ei liigitu tervikuna ühtegi kategooriasse. Kadi Ilves eristab Ereli „Eesti keele käsiraamatule“ toetudes viit stiili: ilukirjanduse, ajakirjanduse, teaduskeelse, ametliku ja argikeelse sõnavaraga stiil (Ilves 2009: 3). Teaduskeelt ehk akadeemilist stiili, millist võiks oma kirjutistes kasutada ka Sauter, iseloomustab Ilves omakorda objektiivsuse, formaalsuse, selge ja tabava keelekasutuse, kompleksuse ja muu sellisega (samal, 5–6). Sauter kasutabki sellist stilistikat, kuid ta räägib teoses läbivalt mina-vormis. Sauter teeb oma kirjutised isiklikumaks – peaaegu nagu rõhutades subjektiivsust, kuid säilitades siiski akadeemilise formaalsuse. Sageli kasutab ta ka lugeja poole otse pöördumist. Nimetatud isiklikust toonist lähtuvalt valis tõlkija, et eesti keeles pöördutakse tekstis lugeja poole teda sinatades (inglisekeelne pöördumine *you* võimaldaks ka teietada). Tekstis on

korduvalt lähtunud isikliku elu näidetest ja lugejat sinatades kutsuks see justkui personaalsetele kogemustele toetudes kaasa mõtlema.

Teose sihtgrupp on teatriteadlased ja teatriteaduse tudengid, kellelt kahtlemata oodataksegi säärast kaasamõtlemist – ehk isegi oma personaalsele kogemusele toetudes vastuvaidlemist. Sauteri tekstis on aga väga palju viiteid ka kasutatud allikatele ja enamik neist ei ole veel eesti keelde tõlgitud. Küll aga on enamus kättesaadavad nii Tartu Ülikooli teatriteaduse osakonna raamatukogus kui muudes raamatukogudes, mis pole nii erialaspetsiifilised. Lähtudes Sauteri allikate asjakohasusest ja sellest, et lugejal võib tekkida tugev soov nende allikatega tutvuda, on enamik pealkirju, mida tekstis mainitakse, jäetud muutmata kujule. Niimoodi on lugejal neid kergem leida ning saab vältida ka segadusi kui lähitulevikus mõni neist eesti keelde tõlgituna ilmub. Selliste teoste nimed, mis on juba tõlgitud, on tekstis ka eesti keeles ära mainitud.

Põgusalt peab mainima ka üksikuid vigu, mis tekstis esineb. Näiteks on mainitud kohanime Bolding Green või Boulding Green (mõlemas kirja pildis, lähtetekstis lehekülgedel 38–39). Tõlkija otsingute järgi ei ole sellist kohta olemas ning kontekstist lähtuvalt võib oletada, et Sauter mõtles hoopis Bowling Greeni, kui ta viitas Ohio ülikoolile. Hakata autorit parandama oleks siiski liiga julge samm ja tõlkija jättis alles võimaluse, et tema info võib olla puudulik (näiteks võis aastal 2006, kui „Eventness“ ilmus, olla kasutusel teistsugune nimetus), mistõttu jäid sellised nimetused puutumata.

Üldiselt on tõlkimisel autorile truuks jäetud ning lisaks juba mainitud mina- ja sina-vormi kasutamisele säilitatud ka näiteks ladinakeelseid väljendeid, mis tekstile värvikust lisavad. Järgnevalt on aga antud ülevaade teksti peamisest raskusest, mis on teatriteaduse erialane terminoloogia.

3. Terminoloogia analüüs

Käesoleva peatüki sissejuhatuseks sobib Peter Newmarki mõttekäik, millega ta loob seose kirjaniku ja tõlkija tööprotsesside vahel: „Hea kirjutamine ei ole seotud heade esseede või inglise keele oskusega, nagu koolis võidi õpetada. See tähendab hoopis oskust kasutada sobilikke sõnu sobilikus järjekorras selle objekti või protsessi jaoks, mida te hakkate kirjeldama; pidevat püüdu oma kirjutamisoskust edendada (tõlkija ei ole kunagi valmis); ja ingliskeelse sõnavara suurendamist ühes teadmiste, uute faktide ja uute võõrkeelsete sõnadega.“ (Newmark 1988: 3–4)

Need sõnad iseloomustavad ka seda tõlkeprotsessi, sest „Eventness“ tõlkimine sundis tõlkijat „taasavastama“ teatriteaduse erialast terminoloogiat ja põhisuundasid. Järgnevalt on sisuliste selgituste kaudu analüüsitud teatri ja teatriteaduse erialast terminoloogiat ning eestikeelsete vastete otsimist ja leidmist ingliskeelsele terminoloogiale. Tõlkija läbis selle protsessi ligikaudu selliste etappidena nagu on siin kirjeldatud.

Nagu öeldud, nõudis kogu protsess teatriteaduse põhitõdede taasavastamist, kuid ühel või teisel moel puutus kogu leitud informatsioon ja arutlus kokku ka Sauteri mõttekäikudega.

3.1. Teatri teoreetilised alused

Eesti keele seletav sõnaraamat pakub sõnale „teater“ viit selgitust: (1) harilikult sõna-, muusika- ja tantsulavastusi esitav kunstiasutus; (2) koht teatrietenduste andmiseks; (3) teatrikunst; (4) teatrietenduste, teatrilavastuste kohta (näitelause: „Nappide vahenditega tehti suurepärase teatri.“); (5) piltlikult teesklus, tembutus; vaatamisväärne sündmus (näitelause: „Ta sügavad tunded on puhas teater.“) (EKSS). Nagu näha, on tegemist suhteliselt laiahaardelise terminiga, mis hõlmab nii kohta, moodust, produktsiooni kui tavakasutuses pisut halvustavalt kõlavat omadust.

Tavaliselt võib inimene teatrile mõeldes pidada silmas asutust või hoonet, st paika, kus on näitlejad laval ja publik saalis, kuhu pääsemiseks on inimene ostnud pileti, kus näitlejad mängivad etendust jne. Jättes korra kõrvale tänapäeva teatriteadlaste käsitletut teatrist – kavatsusega selle juurde hiljem tagasi pöörduda – vaatleme kõigepealt teatrile omast erialakeelt, kaasamata järgnevasse käsitlusse koolkondi (nt Stanislavski, Brecht) või nüansierinevustest tulenevaid terminoloogilisi tõlgendusi.

Antud alajaotuse eesmärgiks on selgitada teatri ja teatritööga seotud üldist terminoloogiat.

Teatrikunsti ei saa olla ilma institutsioonita, mis selle tootmist toetab. Collins Dictionary defineerib mõiste *theatre company* järgmiselt: *an organization that produces theatrical performances* (Collins 2018). Eesti keeles võib leida mõistele *theatre company* mitu vastet, näiteks teatrikompanii, teatritettevõtte või mõnel juhul isegi teatritrupp, kuid Etendusasutuse seaduse kohaselt vastab samale definitsioonile etendusasutus. Etendusasutuse seaduse paragrahvis 2 nimetatakse etendusasutuseks asutust (1) kes regulaarselt korraldab autorite ning esitajate loomingu avalikke esitusi etenduste ja kontsertide näol; (2) kes on töösuhtes loominguliste töötajatega; (3) kellel on loominguline juht ja loomenõukogu; (4) kes teavitab avalikkust etenduse või kontserdi toimumisest (Riigiteataja 2003). Mõiste *theatre company* oleks küll otse tõlgitav teatrikompaniiks, kuid lihtsam ja selgem on lähtuda sisulisest vastavusest ja seaduses sätestatud määratlusest, mille järgi on tegemist etendusasutusega (mis sobib vasteks ajastu- ja kontekstiüleselt).

Kuigi lavastajad ja kunstnikud otsivad alati huvitavaid ruume ja ruumilahendusi, mängitakse etendusi reeglina teatrite oma hoonetes – *theatre buildings*. Eesti keeles on teatrimaja ja teatrihoone sünonüümid (EKSS) ning ühte saab eelistada teisele vaid stiilitunde alusel. Tegemist on ehitisega, kus asuvad etendusasutuse administratiivtöötajate kabinetid, proovisaalid ja kõik muu vajalik etendustegevuseks, ning loomulikult koht etenduste esitamiseks.

Ruum, kus etendusi mängitakse jaguneb kaheks osaks: lava (*stage*) ja saal (*auditorium*). Laval on artistid ning saalis istuvad etendust vaatama tulnud inimesed, keda nimetatakse publikuks (*audience*). Mõiste *audience* pärineb ladina sõnast *audentia* – kuulavad, kuulajad. 15. sajandil hakati selle sõnaga tähistama kuulajate kogunemist või inimesi, kes on kuuldekauguses („Online Etymology Dictionary“). Antud juhul jätame kõrvale erinevad võimalikud viisid, kuidas publik võib lava suhtes paikneda, sest sisuliselt see terminite tähendust ei muuda. Publikust ja artistidest tuleb põhjalikumalt juttu hiljem.

Tavakõnes on ehk kõige sagedamini segi aetud terminid lavastus ja etendus, mistõttu tasuks siinkohal üle korrata kummagi sõna tähendus. Etendus (*performance*) on ühekordne sündmus – see, mida inimene teatrisse vaatama läheb. Publik saalis vahetub õhtust õhtusse ja näitlejad ei mängi oma rolli robotliku täpsusega; nüansid ja detailid

muutuvad sõltuvalt mitmesugustest faktoritest (isiklik elu, meeleolu, publiku vastuvõtt jne). Lavastus (*production*) on nagu teatav invariant; kõik etendused on lavastuse variatsioonid (Epner 1992: 24). Tahaksin eraldi tähelepanu pöörata ka sõnale *production*, mis tuleneb ladinakeelsest sõnast *productio* – toodang. Sõna *production* hakati teatrikontekstis kasutama alles 1941. aastal („Online Etymology Dictionary“), kuid tähendus „toodang“ kehtib sellega kõrvuti ka praegu. Lavastus on teatri toodang.

Lisaks lavastusele ja etendusele kasutab Sauter laval toimuva sündmuse, kohta veel sõnu *spectacle* ja *show*. *Spectacle* vaste oleks vaatemäng. *Show* on eesti keeles keerulisem – see jääb kuhugi etenduse ja vaatemängu vahepeale. Näiteks:

I am quite fascinated by this 'invisible' show, but I also realize that had I not read about it in the papers, I would not have noticed it.

See „nähtamatu“ **vaatemäng** on üsna paeluv, kuid samas ma taipan, et kui ma poleks selle kohta lehest lugenud, poleks ma seda märganud.

Toodud näites oli tegemist ettevõtmisega, mis toimus väljaspool teatrimaja, kompamaks teatri ja elu piiri. Siinkohal on kohane tuua terminile show vasteks vaatemäng, sest see ei loo otsest seost teatriga, kuid jätab mulje millestki, mis pole päris argine.

Lavastuse aluseks on tavaliselt näidend (*play*). Klassikalise kirjandusteooria järgi on ilukirjandus jaotatud eepikaks (proosa), lüürikaks (luule) ja draamatikaks (näitekirjandus, mille põhižanrid on tragöödia, komöödia ja draama). Tragöödia ja komöödia pärinevad Vana-Kreekast, kuid draama kui žanr kujunes tänapäevaseks 18. sajandil kui näitekirjandust hakati pidama ühiskonna ja sotsiaalsete suhete peegliks ja mõjutajaks ning tekkis vajadus näha laval keskklassi esindajaid, kes kõnetaksid publiku enamust (Epner 1992: 45–46). Eesti keele seletava sõnaraamatu järgi on draamal kolm tähendust: (1) näidend, kitsamas tähenduses tõsise konfliktiga näidend; (2) draamatika, draamakirjandus; (3) vapustav sündmus, raske elamus. Nagu siit näha, on sõna draama saanud tähenduse ka teatrikontekstist väljaspool. Kõnekeeles on sellel küljes halvustav maik; draama oleks nagu midagi ülespuhutut, rõhutatult traagilist. Huvitava paradoksina on draama teatrikontekstis neutraalne ning sellega tähistatakse sageli lihtsalt teatrižanri (*spoken drama* – sõnateater) kolme žanri eristuses (tantsuteater, muusikateater, sõnateater).

Et ka termini *written drama* saab tõlkida näidendiks, on selge teksti kontekstist; pole tarvis otsida sõna-sõnalist vastet (näiteks kirjalik või kirjutatud draama) kui tekstis toimib paremini lihtsam sisuline vaste.

*Richard Schechner /.../ has proclaimed it the new paradigm for theatrical scholarship, since “theatre as we have known and practiced it – the staging of **written dramas** – will be the string quartet of the 21st century: ...*

... Richard Schechner kuulutas etendusuuringud teatriuuringute uueks paradigmat, sest „meile tuntud teatripraktika – **näidendite** lavastamine – on nagu 21. sajandi keelpillikvartett: ...

Sõnateatris on sarnaselt proosakirjandusele kesksel kohal sõnad, tegelased ja narratiiv (Saro 2014a: 15). Epner viitab saksakeelses kultuuriruumis populaarsele Wolfgang Kayseri tüpoloogiale, mille järgi on kirjandusteose kolm põhielementi tegevus, tegelane ja ruum (Epner 1992: 48). Näitekirjanduse eripärast lähtudes võiks nendele lisada veel dialoogi (samas, 49). Draama peamisteks tunnusteks on olevikulisus ja kõne tegevuslikkus (samas, 4–5).

Näidendi aluseks on lugu (*story*), mis hargneb lahti konkreetsetes ajas ja ruumis. Juba Aristoteles kirjutas: „Tegevuse jäljendus aga on lugu, sest looks nimetan ma just sündmuste ülesehitust /.../ Niisiis on lugu tragöödia alus ja otsekui hing ...“ (Aristoteles 1450). Looga käib kokku ka termin narratiiv (*narrative*), mis on Eesti keele seletava sõnaraamatu järgi „sündmuste ajalisest järgnevusest lähtuv subjektiivne esitus“. Kui kirjandus- või draamateoses räägitakse sündmustikust (*plot*), on selle all mõeldud „teose sündmuste ja juhtumuste üksteisele järgnevat rida, sündmuste kogumit“ (EKSS). Nende sõnade kasutamise (ja siia loetellu võiks lisada ka süžee (*storyline*) ning faabula) teeb tõlkimisel keeruliseks nendes sisalduvad vaevumärgatavad nüansivahed.

Lugu ja tegevust kannavad tegelased. Draamas avanevad nad suhtlemise ja dialoogi kaudu (Epner 1994: 25). Inglisekeelsele *character*’ile vastab eesti keeles nii tegelane kui karakter. Luule Epner kirjeldab teoses „Draamateooria probleeme II“ karakterit järgmiselt: „Karakter on individualiseeritud, sisemiselt järjepidev ja isikupäraste joontega tegelane,“ keda ei saa „niisama lihtsalt asendada teise karakteriga – tulemuseks oleks sootuks uus näidend.“ (Epner 1994: 31) Karakter on seega individuaalne; tegelane aga midagi üldist. Kuna inglise keeles vastab mõlemale terminile sama sõna, peab tõlkimisel lähtuma kontekstist – kui see vajalikus ulatuses puudub, siis stiilitundest. Et

Sauter ei käsitlenud antud tekstis põhjalikult konkreetseid lavakujusid, vaid rääkis üldiseloostustest kaudu, ei läinud vastet „karakter“ tõlkes vaja.

Lava tõelisuses, etenduse reaalsuses ehitub välja fiktsioon (*fiction*), mis on kujutletud, väljamõeldud maailm (Epner 2006: 52). Anne Törnpu viitab oma doktoritöös „Trikster loomas maailma ja iseennast“ Gregory Curriele, kelle fiktsiooniteooria järgi püütakse fiktsiooni olemust avada mängult uskumise kaudu (Törnpu 2011: 81). Fiktsionaalsus ja päriselu, nende erisus ja kokkupuuted moodustavadki teatri.

Teatrist on kirjutatud lugematul hulgal teoseid. Vaated teatrist ja teatrile on vastavalt ajastule muutunud ning kõigest koondülevaate andmiseks kuluks mitme raamatu jagu ruumi. Siin antud põgusas ülevaates on lähtutud sellest, milliseid mõisteid kasutas Sauter oma tekstis. Sellele toetudes on kirjeldatud teatri kohta kehtivaid üldmõisteid. Edasi tuleb juttu teatraalsusest igapäevaelus ja teatri erialase terminoloogia ülekandumisest argielu kõnepruuki.

3.2. Teatraalsus

Kogu maailm on lava ning meie vaid näitlejad seal sees. Neid Shakespeare'i sõnu teosest „Nagu teile meeldib“ on korratud igas kontekstis, mis seda natukenegi võimaldab. Elu käsitlemine teatrina ja teatriterminoloogia kaudu ei ole uus idee; Linda Kaljundi ütleb, et ühiskonda hakati teatrina poetiseerima 1930. aastatel, kui sotsioloogias võeti kasutusele mõisted „draama“ ja „roll“ ning valitsema hakkas mänguanaloogia (Kaljundi 2008: 630). Kaljundi viitab ka Erving Goffmani teosele „Mina esitamine igapäevaelus“ (1959), milles autori kontseptuaalne raamistik igapäeva sotsiaalse käitumise ja suhtluse kohta on rajatud teatrist laenatud mõistetele nagu näitlejad, publik, etteasted, roll, etendus jne (samas). Anneli Saro viitab Jean-Paul Sartrele, kelle järgi valivad inimesed endale elus petu-rollid ja otsivad teistelt inimestelt (nõ publikult) kinnitust oma rollide eduka täitmise kohta, täites seega juba kahte teatripärasuse nõuet (Saro 2014a: 23).

Antud juhul on oluline tuua esile käsitus elust kui teatrist, sest Willmar Sauteri terminoloogias esineb sageli väljendeid, kuhu juurde kuuluvad sõnad teater (*theatre*) või teatraalne (*theatrical*). Järgnevas alapeatükis on püütud leida nende kahe sõna sisulist ja kontseptsioonist tulenevat erinevust.

Teatraalsus viitab käitumisele või kõnele, mis on igapäevasest stiilist erinev – natuke ilmekam või valjem ja ekspressiivsem. Luule Epner kirjeldab teoses „Draamateooria probleeme I“ teatraalsust võõrsõnade leksikonile tuginedes: teatraalsus argielus väljendub (1) väliselt silmatorkava, liialdatud käitumise ja kõnena, mis on (2) orienteeritud pealtvaatajaile, kellele soovitakse mõju avaldada (Epner 1992: 51).

Võtame sellel foonil vaatluse alla kaks sõna: *theatricality* ja *theatricalize*. *Theatricality* oleks seega teatraalsus – midagi, mis erineb stiililt nõ tavakäitumisest, naturaalsest olekust. *Theatricalize* oleks midagi teatripäraseks muutma, teatraliseerima. Sauteri teksti näitel on aga hoopis keerulisem küsimus, kas *theatrical* on alati tõlgitav teatraseks millegi omadusena, või peetakse silmas teatraalsust kui teatrile omast, teatrilikkust.

Alustame siinkohal mõistest *theatrical event*, mille Ott Karulin on Sauteri 2004. aastal avaldatud artiklis tõlkinud teatrisündmuseks (Sauter 2011). Esiteks peaks siin silmas pidama, et tegemist on sama autori samasisulise artikliga, milles on kasutatud sama terminoloogiat, mida paar aastat hiljem avaldatud põhjalikumas teoses „Eventness“. Teisalt vaatleme ka, kuidas muudaks sama termini „teatraseks sündmuseks“ tõlkimine selle tähendust.

Theatrical events traditionally presuppose intentionally foregrounded actions and an audience being aware of the artificiality of those actions.

Traditsiooniliselt eeldab **teatrisündmus** intentsionaalselt silmapaistvaid tegevusi ja publikut, kes on teadlik nimetatud tegevuste kunstlikkusest.

Kui toodud näites tõlkida *theatrical event* teatraseks sündmuseks: „Traditsiooniliselt eeldab teatralne sündmus intentsionaalselt silmapaistvaid tegevusi ...“, siis muutuks juba tähendusväli, sest me ei räägiks enam mitte teatriga seotud normidest, millega publik on harjunud, vaid ekstsentrilisest ja väljapäästvast olukorrast argielus. Teatralne sündmus viitaks justkui sündmuse omadusele – toimus tavapärase olukord, mis oli stiililt teatralne, kuid mitte teatri ega etenduskunstiga seotud. „Teatrisündmus“ säilitab erialast spetsiifikat, viidet teatrile või teatripärasusele.

Sauteri tekstis esineb ruumikirjelduses nii *theatrical space* kui *theatre space*. Teatriruum on nagu katustermin, mis hõlmab endas mängupaika, lava, saali ja teatrile omast atmosfääri; teatriruumi võiks defineerida ka ruumiks, kus toimub teater,

täpsustamata siinjuures, kas tegemist on mängupaiga või publikuruumiga (just nii laias tähenduses kasutab terminit teatriruum Margot Visnap 2002. aasta artiklis „Teatril äärealad veel vallutamata?“). Sellele vastukaaluks oleks teatraalne ruum justkui mingite omadustega ruum, mis seostub pigem ilmeka ja ekspressiivse kujundusega, mitte teatriga. Antud juhul jääksid mõlemad nimetatud terminid, *theatrical space* ja *theatre space* eesti keeles siiski „teatriruumiks“.

*He includes theatrical training and working conditions, location and accessibility of **theatre spaces**, public funding, newspaper circulation etc. when he explains his principles and when he presents five case studies.*

Selgitades oma põhimõtteid ja esitledes viit juhtumiuuringut, võtab ta arvesse ka teatriõpet ja töötingimusi, **teatriruumide** asukohta ja ligipääsetavust, riiklikku rahastust, ajalehtede käivet jne.

Toodud näites on selge, et mõeldakse teatriruumi kui füüsilist kohta, paika teatrimajas. Siinkohal tasub tuua veel üks näide.

*Drawing her examples from the lively experimentations in German and Russian theatre around the turn of the century 1900, she demonstrates how new concepts of **theatrical space** – on stage, in theatres or at site-specific occasions – provoked and necessitated alternative schemes of audience awareness and reception.*

Ta võttis näiteks Vene ja Saksa teatrite energilised eksperimendid sajandivahetuse ajast 1900. aasta paiku ning näitas, kuidas **teatriruumi** uutmoodi mõtestamine – laval, teatrites või kohaspetsiifiliste sündmuste puhul – lõi vajaduse publiku teadlikkuse ja retseptsiooni uute vormide järele.

Teises näites on mõeldud samuti füüsilist teatriruumi, kuid seekord kaasneb siin kunstiline lisavarjund – teatriruum on nüüd pisut abstraktsem, füüsilise kõrval ka kunstiline. Eesti keeles sobib vasteks ikkagi teatriruum (mitte teatraalne ruum, mis viitaks juba kirevale ja ekspressiivsele kujundusele), kuigi Sauter kasutab nii terminit *theatre space* kui terminit *theatrical space*.

Sama mõtet võib järgida ka terminite *theatrical audience* ja *theatre audience* juures. Publikust tuleb täpsemalt juttu hiljem – selle sõnaga tähistatakse inimesi, kes on tulnud etendust vaatama. Vahel kasutatakse eeslisandit teatripublik (*theatre audience*), mis

rõhutab, et publik on tulnud just teatrisse (võrdluseks näiteks kontserdipublik – publik, kes on tulnud kontserti kuulama). Kes oleks aga teatraalne publik (*theatrical audience*)? See oleks hulk inimesi, keda iseloomustab erakordne ilmekus, teatraalsus. Kuna publik on igal õhtul erinev ja ei saa ette ennustada, millised inimesed just konkreetsel õhtul etendust vaatama satuvad, ei saa neile kleepida külge ka omadust „teatraalne“. Me näeme jällegi, kuidas Sauter teeb vahet ingliskeelsetel terminitel *theatre* ja *theatrical*, kuid eesti keelde tõlkimisel tooks nende eristamine teatriks ja teatraalseks sisse juba liiga suure tähendusliku erinevuse.

Sauteri tekstis peab sõnadele *theatre* ja *theatrical* lähenema väga ettevaatlikult. Kui kontekst seda lubab, on igati õigustatud tõlkida *theatrical* teatraalseks, st omaduseks. Üldiselt aga peaks säilitama viite teatrile, sest teatraalsus kui omadus ei tule selles tekstis just tihti esile.

3.3. Tänapäeva teatriteadus

Eelnevalt sai vaadeldud teatriga seotud terminoloogiat ja selle kasutust igapäevases kõnes. Järgnevalt on seletatakse lahti sellised akadeemilised distsipliinid nagu kultuuriuuringuid, teatriuuringuid, etendusuuringuid ja draamauuringuid, kuivõrd need kõik esinevad Sauteri tekstis.

Teatriuuringud (*theatre studies*) ei ole tänapäeval valdkond, mis püsib rangelt teatri piires. Seda kihutab tagant paljukultuurilisus, interdistsiplinaarsus ja soouringute esiletõus; otsitakse mitmesuguseid uusi etenduse avaldumise vorme (States 2006: 2475). States kirjutab artiklis „Etendus kui metafoor“, et etenduse ja kultuuri mõisted on selle poolest sarnased, et neid võib kohata nii kunstis kui ühiskonnas. Viitega „Oxford English Dictionaryle“ ütleb ta, et kui kultuur tähendas algselt „millegi eest hoolt kandma, põhiliselt põlluviljade ja loomade eest“, siis etendus (*performance*) tähendas lihtsalt millegi teostamist, kästu või ettevõetu täideviimist (samas, 2478–2479). *Perform*-tüvega sõnu vaatleme põhjalikumalt järgmises peatükis.

Kuna etendus on viimastel aastakümnetel kujunenud selliseks uurimisobjektiks, mis ühegi konkreetse akadeemilise distsipliini raamesse ei mahu, tekkis omaette interdistsipliin etendusuuringud (*performance studies*). Kaljundi (2011: 135) viitab nimetatud teadusharule ka kui „performatiivsuse uuringutele“. Tegemist on Richard

Schechneri mõistega, mis tähendab teatriväliste sündmuste käsitlemist etendusena. (Võsu (2006: 109) kasutab „etenduse uuringuid“). Etendusuuringute raames käsitletakse tänapäeval teatrit kultuurietendusena (*cultural performance*); selle termini tõi käibele antropoloog Milton Singer (Türnpu 2011: 5) ja see pakkus paindlikumat alternatiivi rituaali mõistele (Kaljundi 2008: 631). Teatrit on rituaaliga seostatud selle algusajast, antiik-Kreekast saadik. Victor Turneri jaoks on rituaalid stereotüübiks muutunud tegevused, mis on lavastatud eesmärgiga mõjutada üleloomulikke jõude või kehtivat sotsiaalset korda. Victor Turner on kultuurietendust käsitlenud Milton Singeriga sarnaselt, kuid Singer nimetab kultuurietendust iseloomustavad tunnused: need on kindlate ajalis-ruumiliste raamidega aset leidvad sündmused, mis toimuvad sümboolselt markeeritud ruumis ning millel on stsenaarium või tegevusplaan (Võsu 2006: 114). Termin kultuurietendus leidis laialdast kasutamist ja aitas juurutada arusaama, et kultuuril kui sümboolse märgisüsteemi toimimisel on igapäevases käitumises oluline koht (Türnpu 2011: 69). Et etendusuuringud on interdistsiplinaarne nähtus, on see tihedalt seotud kultuuriuuringutega (*cultural studies*) (samas, 5). Kultuuriuuringute tekkimine etendusuuringute kõrvale näitlikustab kultuuriuurijate soovi leida interdistsiplinaarseid lähenemisi ja hoiduda uurimisobjekti rangest piiritlemisest (Võsu 2006: 122).

Nimetatud distsipliinidega on seotud ka draamauuringud (*the study of drama*, ka *drama studies*, *dramatical studies*), mis on William B. Wortheni sõnul jõudnud kontseptuaalsesse kriisi seetõttu, kuidas on hakatud käsitlema dramaatilisi tekste, lavastusi ja etendamist üldisemalt (Worthen 2011: 191). Teatrist rääkides kasutatakse klassikaliselt selliseid vastandusi nagu etendaja-vaataja, fiktsioon-reaalsus jne, kuigi tänapäeva uuenduslik teater on hakanud neid vastandusi lammutama (Epner 2006: 68). 1960. aastate lõpus hakati teatrit süüdistama näitekirjaniku autoriteedile kuuletumises (Worthen 2011: 191). Lisaks draama kui teatri tugisamba paigast nihkumisele on suuresti muutunud ka arusaam publiku positsioonist – vaatajat on hakatud etendusse kaasama – ning retseptsioonist (*reception*), ehk näidendi vastuvõtust teatris (Epner 1992: 12).

Publiku positsiooni tähtsustamine on nähtav ka Sauteri tekstis ning seetõttu on oluline vaadelda eraldi sõnu, mida autor publikust rääkides kasutab.

Publikut (*audience*) on juba mainitud. Publik on mass, suur hulk inimesi ühes ruumis. Sauter aga kasutab sellist kirjastiili, milles ta sageli pöördub lugeja kui potentsiaalse

publikuliikme poole sinavormis, justkui ärgitades lugejat mõtlema teatrist oma kogemustele tuginedes. Sellise individuaalse eristuse kaudu kasutab Sauter vaataja kohta kaht sõna: *observer* ja *spectator*.

*It is easy to invent examples showing under which circumstances a person is unintentionally performing an act, and whether an **observer** neglects it or becomes a **spectator**.*

Väga lihtne on tuua näiteid olukordadest, milles inimene etendab tahtmatult akti ja **vaatleja** kas jätab selle tähelepanuta või muutub **vaatajaks**.

Toodud näitest on näha, et Sauter ei kasuta neid termineid sugugi mitte juhuslikult, vaid väga selge mõttelise eristusega. Kui räägitakse ühest inimesest publikus, kasutatakse eesti keeles sõna vaataja. Kumb oleks siis vaataja, *observer* või *spectator*?

Mõlemad terminid tulid käibele samal ajastul, 16. sajandi teisel poolel. „Online Etymology Dictionary“ järgi võeti *spectator* kasutusse 1580. aastatel ja see tuleneb ladina sõnast *spectator*, mis tähendab vaataja, vaatleja (*viewer*, *watcher*). Sama tüvega sõna *spectacle*, mida sai eelnevalt ka mainitud, pärineb ladinakeelsest sõnast *spectaculum* – avalik etendus, vaatemäng. Me nägime siin ladina tüve kordust, mida saab säilitada, kui tõlgime *spectatori* ja *spectacle*’i vastavalt vaatajaks ja vaatemänguks.

Observer võeti kasutusele 1550. aastatel ning see tähendab kedagi, kellel on ülevaade ja kes jälgib. *Observe* on laiem tähendusega termin, mis kannab endas jälgimise, järjepidamise ja isegi järgimise, kontrolli hoidmise konnotatsiooni („Online Etymology Dictionary“). Teatriga seotult annaks „jälgija“ pisut kaugema tähenduse, see jätaks vaataja nagu varju. Kõige täpsem oleks publikuga seoses rääkida „vaatlejast“, sest see märgib kohalolu ja tähelepanelikkust, kuid mitte otsest osalemist.

Publikuliikme kohta on Sauter kasutanud veel üht sõna – *playgoer*. Lahtiseletatult on tegemist kellegagi, kes läheb teatrisse. Eelnevalt sai rõhutatud, kui suur on tänapäeval vaataja tähtsus teatris ning kui täpselt eristab Sauter eri tüüpi publikuliikmeid. *Playgoer* kannab endas pisut kõnekeelsemat, mitte nii teadlikku tähendust, ning seetõttu sobiks selle sõna eestikeelseks vasteks „teatrikülastaja“.

Rääkides vaataja ja etenduse/etendaja suhtest, kasutab Sauter läbivalt sõna *perceive*. See on mõtteline tegevus, mille abil üritatakse kirjeldada kirjeldamatut, ehk seda, mis toimub inimese meeltes ja mõtetes, kui ta teatrietendust vaatab. Terminit *perceive* on

raske eesti keelde tõlkida, sest see kannab tähendusvarjundeid vastu võtma, omaks võtma, läbi töötama, mõistma jne. Need kõik on ligilähedased vasted sellele protsessile, kuid ei sobi tihti lausesse. Tähtis on säilitada ka sama austus, millega Sauter suhtub vaatajasse. Seetõttu ongi tekstis läbivalt kasutatud tajumist. Tajumine on midagi isiklikku, see toimub ainult inimese sees. Näiteks:

*Here, the impersonation is not intended by A, but C nevertheless **perceives** B.*

Jäljendamine ei ole siin kavatsuslik, kuid C **tajub** sellegipoolest B-d

Näiteks toodud lause kuulub konteksti, kus Sauter selgitab erinevaid võimalikke suhteid etendaja, vaataja ja tegelase vahel. Kas saaks öelda, et etendaja ei kavatse kedagi jäljendada, kuid vaataja võtab ikkagi tegelase vastu? Ei saa, sest vastu võtmise kui tegevuse füüsiline konnotatsioon on liiga tugev. Kedagi võib koju vastu võtta, kelleltki võib kingituse vastu võtta, aga kui tegevus toimub mentaalsel tasandil, räägime me ikkagi tajumisest.

Siin peatükis sai kirjeldatud nii teatriteadusega seostuvaid valdkondi kui tänapäeva teatriteaduse keskset elementi – vaataja. Nagu teatrit pole olemas ilma vaatajata, ei ole seda olemas ka ilma etendajata. Etendajat ja tema tegevusi on käsitletud hiljem, kuid enne on antud ülevaade veel ühest elemendist, ilma milleta ei oleks teatril just sellist vormi, nagu tänapäeval on. See on performatiivsus ja sellega seonduv.

3.4. Perform-tüvi

Sauter kasutab palju sõnu, mis sisaldavad *perform*-tüve. Seda tüve ja sellega seotud tähendusvälja on käsitlenud ka Anne Tärnpu oma doktoritöös, kus ta kirjutab Etymology Dictionatyle (2001) viidates: „Sõna *perform* tuleb vanaprantsuse sõnast *perfourir*, mis tähendab „tegema“, „sooritama“, „lõpetama“, „teostama“ jms; inglise keeles on sõna kasutusel umbes aastast 1300, teatripärase tähenduse omandase 1600. aastate alguses. Teatraalset etendust hakkas see sõna mh tähistama alles 18. sajandi alguses.“ (Tärnpu 2011: 67)

Nagu ütleb Linda Kaljundi, on inglise *performance* laiema tähendusega kui eestikeelne „etendus“, sest tähistab ka mingit tegevuse või ettevõtmise teostamist. Kui kasutada tõlkimisel ainult etendust või etendamist, muutuksid terminite põhimõttelised erinevused ebatäpseks (Kaljundi 2008: 629). Inglisekeelne tähendusväli hõlmab (1)

igasugust teostatud toimingut või täidetud ülesannet; (2) tähelepanuväärset toimingut, saavutust või vägitegu; (3) kirjanduslikku või kunstilist tööd; (4) muusikapala, näidendi või võimlemisharjutuse esitamist; (5) postmodernistlikus kõnepruugis esteetikaharu, mida tuntakse *performance*'na (States 2006: 2478–2479).

Eesti keeles ei ole olukord nii lihtne peamiselt seetõttu, et meil on käibel nii eestipärane *etendus* ning samast tüvest tuletatud sõnad, kui inglispärased *perform*-tuletised. Et saavutada nii erialakeele üheselt mõistetavust kui sama tüvega sõnade ühtsust, vaatleme järgnevalt sisulise eristuse kaudu, millisel juhul võiks sõnu eestindada ja millisel juhul säilitada inglispärasus.

Teatriteadlaste jaoks on küsimus „Mis on *etendus*?“ saanud peaaegu filosoofilise alatoonini. Ühtset definitsiooni, mis kataks samas ära ka kõikvõimalikud nüansid, ei ole ega arvatavasti tulegi. Ühel meelel ollakse aga selles osas, et *etendus* on midagi, mis toimub siin ja praegu. Bert States on viidanud artiklis „*Etendus kui metafoor*“ mitmele võimalikule definitsioonile, näiteks Goffmani (1959) järgi on *etendus* „antud osaleja igasugune tegevus antud juhul, mis on mõeldud ükskõik millise teise osaleja mõjutamiseks mis tahes viisil“ (States 2006: 2480), Peggy Phelan (1993) aga selgitas: „*Etendus* elab ainult olevikus. *Etendust* ei saa salvestada, talletada ega dokumenteerida ning see ei saa ka ühelgi muul viisil osaleda esituste ringluses: kui ta seda teeb, muutub ta millekski muuks kui *etenduseks*.“ (States 2006: 2486)

Et teatriteadus ei tegele enam ainult sellega, mis toimub teatrimaja seinte vahel, on kasutusel ka teine sõna ühekordsete sündmuste jaoks, ja see on *performance* (esineb ka eestistatud kujul *performanss* või *taideetendus*; viimane pole küll tavakasutuses kuigi sage). Eristamaks (teatri)*etenduse* ja *performance*'i, viitab Erika Fischer-Lichte Josette Férali (1982) eristusele, mille järgi „*Performance* ei püüa mitte jutustada (nagu teater), vaid pigem tekitada sünteetilisi seoseid subjektide vahel“ (Fischer-Lichte 2006: 2460). Sellised teatritegemise vormid, mis ei liigitu klassikalise teatri alla, näiteks *performance*, aga ka *happening*, *aktsioon* ja muu sellise, koondab Luule Epner ilusa eestikeelse sõnaga *tegevuskunst*; Epneri sõnul on nende näol tegemist kunstiteose asendamisega immateriaalse ja/või efemeerse kunstiloomega (Epner 2016: 42). Esimesed *performance*'id tehti Eestis 1960ndatel (samal).

Etenduse mõiste laienemisega seoses on hõlgustunud ka lavalise tegevuse mõiste. Lihtsam on rääkida näitlemisest, tantsimisest või laulmisest, kuid keerulisem juba

näiteks dokumentaalteatrist, kus inimene räägib laval oma elust, kogemustest ja mälestustest (nüansivaheid, eristust ja definitsioone käsitleb ka Sauter). Juhul kui tekstis räägitakse mingi lavalise tegevuse mittetraditsioonilisest vormist või kui pole selgelt võimalik eristust teha, võib nende tegevuste koondamiseks rääkida etendamisest (*perform*). See sõna katab ära sisulise aspekti, sest kannab endas millegi (olgu fiktsionaalse või reaalse) kujutamise varjundit. Etendamisest on sobiv rääkida ka sel põhjusel, et sõna sisaldab sama tüve nagu etendus ning tekitab seega konnotatsiooni.

*If the spectator is understood as a participant, then the player is not simply playing any longer, but she or he is **performing**.*

Kui vaatajat arvestatakse osalisena, siis mängija mitte lihtsalt ei mängi, vaid **etendab**.

Toodud näites on selgelt esil, kuidas etendamine kannab laiemat tähendust kui teater, sest antud juhul ei ole jutuks mitte teater, lava ja näitlejad, vaid mängimine üldiselt (sealhulgas ka pallimängud, laste mängimine jne). Samas katab etendamine ilusti ka teatrile omase tegevuse.

Nagu sageli on vaja koondada lavaline tegevus terminiga etendamine, on tarvis koondmõistet ka laval olijate jaoks. Meil oleks lihtne rääkida näitlejast, lauljast või tantsijast, kui kehtiksid selged piirid, kuid laval võib draama kontekstis näha ka näiteks pillimehi või vabatahtlikke (Eesti teatris oleksid kõige selgemad näited suvelavastustest, kus etendust mängitakse suurel pinnal vabas õhus ning mastaabi lisamiseks on tarvis massi ja elavat muusikat). Üldise nimetusena, mis ei võta arvesse inimese ameti või olukorra nüansse, kasutatakse sõna etendaja (*performer*). Teatriteaduse kontekstis on see turvaline ja neutraalne sõna, kuid sisaldab tähendusvarjundit, et inimene on tavaseisundist erinevas olukorras. Luule Epner kasutab seda sõna ka näiteks sellistel juhtudel, kui näitleja esineb laval iseendana, jättes kõrvale oma professionaalse identiteedi (Epner 2016: 47) või kui laval on näitlejatudengid (Epner 2006).

Perform-tüvega on kasutusel veel üks teatriteaduslikes tekstides esinev etendustegevust kirjeldav termin – performatiivsus (*performativity*). Seda nähtust on põhjalikult selgitanud Erika Fischer-Lichte artiklis „Performatiivsuse esteetika poolt“, mille tõlkis eesti keelde Kairit Kaur. Fischer-Lichte selgitab performatiivsuse olemust selle meeleliste kvaliteetide järgi: keha eriline kuju või aura, liigutuste sooritamise viis või mood, sooritamise energia, hääle tämber ja ulatus, heli, rütm, liikumine, valguse ja värvi

intensiivsus, ruumi iseärasus ja atmosfäär, aja kogemise viis, heli ja valguse koosmõju (Fischer-Lichte 2006: 2461). Performatiivsus tähendab midagi meeleliselt tajutavat, mida ei saa selgelt piiridesse eraldada. Selle kaudu võib seletada ka eripärast väljendust, tegevust või mängulaadi. Sauter nimetab performatiivsust ka üheks mängimise aspektiks; ta käsitleb küll mängimist, kuid rõhutab, et performatiivsus on selle üks osa. Näiteks:

*Before I return to the **performative aspects of playing**, I want to mention some general characteristics of Playing Culture.*

Enne **mängimise performatiivsete aspektide** juurde tagasi pöördumist tahan mainida mõnda üldist mängimiskultuuri omadust.

Jätkates veel *perform*-tüve üle juurdlemist ja sellega seostuva sõnavara analüüsi, võib viidata Linda Kaljundile, kes on kirjutanud 20. sajandil aset leidnud performatiivsest pöördest. Nagu ta tabavalt ütles, ei ole *performance*'i tõlkimine etenduseks või etendamiseks, samuti *performativity* tõlkimine etenduslikkuseks alati korrektne, sest mitte kõik autorid ei pea performatiivsuse all silmas etenduslikkust (ja samad probleemid esinevad peale eesti keele ka teistes keeltes). Performatiivsuse käsitlusega seostuvad fundamentaalsed probleemid, kus käsitletakse identiteedi moodustumist, indiviidi ja võimu suhet ning muud sellist (Kaljundi 2011: 130).

Performatiivsust on käsitletud ka keelefilosoofilisest vaatepunktist. Sellele vaatele pani aluse briti filosoof ja keeleteadlane J. L. Austin, kes tõi käibe performatiivsete lausungite (*performative utterances*) mõiste. Performatiivne lausung tähendab teo sooritamist kõneakti kaudu (Kaljundi 2011: 136).

Performatiivsus kuulub nende mõistete hulka, mida ei saa ilmselt kunagi lõpuni ära seletada. Siin peatükis anti ülevaade magistriprojekti puudutavatest probleemidest, st *perform*-tüvega sõnade tõlkimisest. Sisuliselt on terminit käsitlenud nii Sauter teoses „Eventness“ kui hulk teisi teadlaseid. Et aga hoida siinse ülevaate rõhk tõlkimisega seotud probleemidel ja teatriga seostuva sõnavara teemakohasusel, liigume edasi etendaja juurde. Etendajat ja tema tegevust ei saa aga performatiivsusest kuidagi lahutada.

3.5. Etendaja

Eelnevalt käsitletud performatiivsus jaguneb teatri mõttes kaheks. Performatiivsus on suunatud vaatajale, et ta tajuks olukorra (nt teatrietenduse või *performance*'i) erinevust argisusest. Performatiivsust kannab aga etendaja, olgu ta näitleja, laulja, tantsija või keegi muu. Siin peatükis on käsitletud etendajat ja tema tegevust ning erinevaid sõnu, millega seda tegevust kirjeldatakse.

3.5.1. Mitmekülgne *act*

Teatrikontekstis on kõige tavalisem rääkida näitlejast (*actor*) ja näitlemisest (*act*). Konstantin Stanislavski oli esimene, kes süstematiseeris näitleja töö ja hakkas näitlemist käsitlema kui tahtlikku ja eesmärgistatud tegevust. Pärast teda aga on samu katseid tehtud erinevatest aspektidest vaadatuna rohkem. Kuigi nii teatripraktikud kui -teoreetikud on püüdnud näitlemist lahti mõtestada või panna ratsionaalsusele alluma, on näitlemisega kaasnevat terminoloogiat kasutatud üsna meelevaldselt ning puudub ühene liigitus.

Mida näitleja teeb? Nagu öeldud, on kõige selgem, et näitleja näitleb (*act*), kuid tema tegevusi kirjeldatakse ka värvikamate sõnadega. Inglise keelt kõnelev inimene võiks näitleja toimingud võtta kokku sõnadega *impersonate*, *represent*, *exhibit*, kuid ka *dramatic action*, *exhibitory actions*, *artistic expression*. Sauter kasutab samuti näitleja tegevuse kirjeldamiseks neid sõnu, milles on ainult nüansivahed. Tõlkija soov oli aga järgida nende sõnade kasutamises ühtsust.

Nimetatud sõnadest kaks sisaldavad *act*-tüve. *Act* ei ole eesti keeles tavaliselt võrdsustatud mitte näitlemisega, vaid tegevusega. *Action* on tegevus, kuigi inglise keeles kõlab see agressiivsemalt (nt *action*-film) kui eesti keeles. *Act* – lühike kolmetäheline sõna – annab verbina juba seega kaks erinevat vastet.

Eraldi küsimus on veel see kui *act* on kasutusel nimisõnana (nt *act of playing*). Sellisel juhul peab loobuma nii tegevusest kui näitlemisest ja pöörduma akti poole. Eesti keele seletav sõnaraamat pakub „aktile“ viit tähendust: (1) toiming, tegu; (2) juriidilist fakti fikseeriv ametlik dokument; (3) toimik, kaust, kuhu on koondatud kõik teatud asjasse puutuvad dokumendid; (4) alasti inimkeha kujutis; (5) vaatus (EKSS). Sauteri teksti tõlkes on „akt“ läbivalt kasutusel selle esimeses tähenduses – tegu, toiming. *Performative act* on seega performatiivne akt; *the act of playing* on mängimise akt; *the*

act of reading on lugemise akt. Eesti keeles kõlaks liigse kordusena rääkida lugemise või mängimise toimingust, sest sõnad viitavad niigi tegevusele. Akti ei saanud aga ka välja jätta, sest vastasel juhul oleks mõte arusaamatuks jäänud.

Tegutsemise, näitlemise ja aktide kõrval viidi näitleja tegevuste kirjeldamiseks ingliskeelsed sõnatüved vastavusse eestikeelsete sõnatüvedega. *Impersonate* on jäljendama; *embody* on kehastama; *represent* on esindama; *exhibit* on kujutama. Kokku on see kõik *artistic expression* – kunstiline eneseväljendus.

Sauteri stiil on keeruline eelkõige pikkade lausete ja põimunud mõtete tõttu. Tõlkimisel ei saa alati otsida ilusaid eestikeelseid vasteid, sest erialases terminoloogias ja keelekasutuses on käibel inglise keelest mugandatud terminid. Nii peab tõlkija leppima sellega, et *performative* on performatiivne, mitte etenduslik, sest nii on arusaadavam. *Sensory* on sensoorne, mitte tunnetuslik. *Communication* on kommunikatsioon, mitte suhtlus. Lõpuks võib aga kõik võtta kokku kauni eestikeelse leiuga, mis katab kogu *artistic presentation* maailma – see on kunstiline esitelu.

Terminoloogia analüüsi oleks kohane lõpetada Peter Newmarki tsitaadiga: „Õige sõna otsimine on erakordselt paeluv; see sõna on pisut käeulatuses väljas, kahe keele vahel on semantiline lõhe /.../ Kergendus, kui oled selle leidnud, üleolev muie, kui tabad täpselt seda õiget sõna samas kui teised veel ringi kobavad.“ (Newmark 1988: 8)

Kokkuvõte

Magistripjekt koosneb Willmar Sauteri teose „Eventness“ kahe valitud peatüki tõlkest ja tõlkeanalüüsist. Tõlge jääb õppematerjaliks Tartu Ülikooli teatriteaduse osakonna tudengitele.

Tõlkimisel rakendati funktsionaalset tõlketeooriat ja toetuti peamiselt Peter Newmarkile. Funktsionaalse tõlketeooria järgi pandi paika nii sihtteksti kui tõlke funktsioon ja sihtgrupp; sellest lähtuvalt määratleti tõlkeprobleemid ja dominant, mis on terminoloogiline täpsus.

Kõige mahukam osa tõlkeanalüüsist keskendus teatriteaduse erialase terminoloogia analüüsile sisuliste selgituste kaudu. Analüüsi käigus läbiti protsess teatri teoreetilistest alustest ja tänapäevasest teatrikäsitlustest kuni tõlkeraskuste ja -lahendusteni.

Tööd kirjutades pidi tõlkija teatriteaduse nii-öelda taasavastama. Endalegi üllatuseks selgus, et valdkonna-spetsiifilised teadmised ei ole sugugi seotud sama valdkonna võõrkeelse terminoloogia ja nende eestikeelsete vastetega. Et leida õigeid sõnu, pidi kasutama mitmesuguseid allikaid alates Eesti teatrikriitikast kuni maailmatasemel teoreetikute kirjutisteni; pidi analüüsima sõnade ja sõnatüvede päritolu ning nende vasteid eesti keeles. Tõlkeprotsessi käigus oli autor sunnitud leppima asjaoluga, et alati ei ole võimalik asendada iga võõrsõna või võõrapärase kõlaga sõna ilusa eestikeelse vastega, vaid tuleb kasutada terminit, mis on erialainimestele arusaadav. Samas oli selline õppetund kasulik edaspidise praktilise tõlketöö jaoks.

Selle magistripjekti näol on tegemist autori esimese sammuga teatri ja teatriteaduse teemaliste teoste tõlkimisel, sest tõlkija eesmärk on siduda tulevikus need kaks eriala, mis on tõlkimine ja teater/teatriteadus.

Allikad:

Aristoteles 1450. Luulekunstist. Kättesaadav <https://www.ut.ee/klassik/aristoteles/> (vaadatud 04.05)

Brecht, Bertolt 1970. Mees on mees. Galilei elu. Arturo Ui. „Loomingu“ raamatukogu. Kirjastus Perioodika: Tallinn

Epner, Luule 1992. Draamateooria probleeme I. Tartu Ülikool: Tartu. Kättesaadav: <http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/3725/draama1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (vaadatud 07.02)

Epner, Luule 1994. Draamateooria probleeme II. Tartu Ülikool: Tartu. Kättesaadav http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/3726/draama2.pdf;jsessionid=AE9E6DAC_A38C281324D2A9E39C3EF273?sequence=1%20- (vaadatud 09.02)

Epner, Luule 2006. Teater *post*-perspektiivis, lk 37–71. Teatrielu 2005. Eesti Teatriliit: Tallinn

Epner, Luule 2011. Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu Ülikooli Kirjastus: Tartu. Kättesaadav <http://www.lavakas.ee/Teatriuurimisest.pdf> (vaadatud 04.05)

Epner, Luule 2016. Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet, lk 24–52. Vaateid eesti nüüdisteatrile. Tartu Ülikooli kirjastus: Tartu

Fischer-Lichte, Erika 2006. Performatiivsuse esteetika poolt, lk 2457–2472. Akadeemia nr 11 (212). Kättesaadav <http://www.digar.ee/viewer/et/nlib-digar:104113/162157/page/69> (vaadatud 03.02)

Ilves, Kadi 2009. Akadeemilise kirjutamise alused SOSS.02.121 e-kursuse õppematerjal. Kättesaadav http://dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/14276/Akadeemilise_kirjutamise_alused.pdf?sequence=1 (vaadatud 04.05)

Jakobson, Roman 1987. Language in Literature. The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts; London, England. Kättesaadav <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/09/roman-jakobson-language-in-literature.pdf> (vaadatud 08.05)

- Kaljundi, Linda 2008. Performatiivne pööre, lk 628–640. Keel ja kirjandus. Kättesaadav <https://keeljakirjandus.eki.ee/628-640.pdf> (vaadatud 06.02)
- Kaljundi, Linda 2011. Performatiivne pööre, lk 128–152. Humanitaarteaduse metodoloogia. TLÜ Kirjastus: Tallinn
- Karulin, Ott. CV. Kättesaadav https://www.etis.ee/CV/Ott_Karulin/est (vaadatud 04.05)
- Newmark, Peter 1988. A Textbook of Translation. Shanghai Foreign Language Education Press. Prentice Hall. Kättesaadav [http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20\(1\).pdf](http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20(1).pdf) (vaadatud 08.05)
- Nord, Christiane 1997. Functional translation units, lk 41–49. Translation – Acquisition – Use. AFinLA Yearbook 1997. Kättesaadav <file:///C:/Users/raili/AppData/Local/Temp/59784-Artikkelin%20teksti-63334-1-10-20161202.pdf> (vaadatud 07.05)
- Riigiteataja 2003. Etendusasetuse seadus. Kättesaadav <https://www.riigiteataja.ee/akt/606779> (vaadatud 07.02)
- Saro, Anneli 2014. Kuidas eristada elu ja teatrit? Sirp. Kättesaadav <http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/kuidas-eristada-elu-ja-teatrit/> (vaadatud 05.02)
- Saro, Anneli 2014a. Identiteedi kollektiivne tähendusloome teatris, lk 15–26. Teatrielu 2013. Eesti Teatrilii, Eesti Teatri agentuur: Tallinn
- Sauter, Willmar 2011. Teatrisündmus – mis see on?, lk 173–188. Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu Ülikooli Kirjastus: Tartu
- States, Bert 2006. Etendus kui metafoor, lk 2473–2515. Akadeemia nr 11 (212). Kättesaadav <http://www.digar.ee/viewer/et/nlib-digar:104113/162157/page/77> (vaadatud 03.02)
- Türnpu, Anne 2011. Trikster loomas maailma ja iseennast. Doktoritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Tallinn. Kättesaadav http://www.ema.edu.ee/vaitekirjad/doktor/Anne_Turnpu.pdf (vaadatud 06.02)

Van Doorslaer, Triin. 2015. Hoiakud tõlkimise kohta ehk kuidas defineeritakse tõlkimist? Keel ja kirjandus, 4. Kättesaadav <http://kjk.eki.ee/ee/issues/2015/4/627> (vaadatud 07.05)

Visnap, Margot 2002. Teatril äärealad veel vallutamata? Sirp, 08.02. Kättesaadav <http://www.sirp.ee/archive/2002/08.02.02/Teater/teater1-1.html> (vaadatud 10.02)

Võsu, Ester 2006. Mõningatest kultuurietenduse analüüsi teoreetilistest ja metodoloogilistest probleemidest, lk 108–133. Etenduse analüüs: Võrrand mitme tundmatuga. Tartu Ülikooli Kirjastus: Tartu

Worthen, William B. 2011. draama – performatiivsus – etendus, lk 189–208. Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu Ülikooli Kirjastus: Tartu

Zheng, Wang 2017. Introduction of Functionalism and Functional Translation Theory, lk 623 – 627. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 185. Kättesaadav <file:///C:/Users/raili/AppData/Local/Temp/CEM811.pdf> (vaadatud 07.05)

Sõnastikud:

Collins 2018. Collins dictionary, kättesaadav <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/theatre-company> (vaadatud 07.02)

EKSS, Eesti keele seletav sõnaraamat. Kättesaadav <https://www.eki.ee/dict/ekss/index.cgi?Q=teater&F=M> (vaadatud 07.02)

Online Etymology Dictionary. Kättesaadav <https://www.etymonline.com/word/audience> (vaadatud 07.02)

Summary

Raili Lass

Teatriteaduse erialase terminoloogia analüüs Willmar Sauteri teose „Eventness“ kahe peatüki tõlke näitel

The analysis of the specialized vocabulary of theatre studies on the example two chapters of „Eventness“ by Willmar Sauter

Master's thesis

2018

The objective of this Master's thesis is the translation of two chapters from “Eventness” by Swedish author and theatre scholar Willmar Sauter, and the analysis of the translation. “Eventness” was published in Sweden in 2006.

The author of this thesis used functionalist approach as a theoretical basis, focusing mainly on the ideas by Peter Newmark. This required identifying the functions of the source and target texts and the source and target audiences. It became very useful that Estonian and Swedish cultures are similar, and our theatre traditions overlap.

The largest part of this thesis is the terminological analysis of the vocabulary of theatre studies. For the vocabulary analysis, the translator used many sources in the range from Estonian theatre criticism to renowned theatre scholars across the world. The analysis starts from explaining the theoretical approaches to theatre and follows theatre studies of today to English-Estonian equivalents.

“Eventness” has been used in the department of theatre studies at the University of Tartu, and the translation will remain there, making it hopefully easier for theatre scholars to understand the text – at least those two chapters that are now in their native language.

LISA 1 – sõnastik

Magistriprojekti lisas on koostatud inglise-eesti sõnastik teoses „Eventness“ esinenud terminitest. Sõnastikuga ei taotleta kõikehõlmavust, vaid see funktsioneerib lühikokkuvõttena terminoloogia analüüsist. Terminid on inglise keele alusel tähestiku järjekorras.

A

Action – tegevus

Artistic presentation – kunstiline esitelu

Audience – publik

Auditorium – saal

C

Character – tegelane, karakter

Cultural performance – kultuurietendus

Cultural studies – kultuuriuuringud

D

Drama – draama

Drama scholar – draamauurija

Drama studies (the study of drama, dramatical studies) – draamauuringud

Dramatic action – lavaline tegevus

E

Embody – kehastama

Exhibit - kujutama

Experimental production – eksperimentaallavastus

F

Fiction – fiktsioon

H

Happening – happening

I

Impersonate - jäljendama

N

Narrative – narratiiv

O

Observer – vaatleja

P

Perform - etendama

Performance – etendus, *performance*

Performance analysis – etenduse analüüs

Performance studies – etendusuuringud

Performativity – performatiivsus

Performer – etendaja

Play – näidend

Playgoer – teatrikülastaja

Playing culture – mängimiskultuur

Plot – sündmustik

Practitioner – praktik

Production – lavastus

R

Reception – retseptsioon

Reception studies – retseptsiooniuringud

Represent – esindama

S

Site-specific theatre – kohaspetsiifiline teater

Space – ruum

Spectacle – vaatemäng

Spectator - vaataja

Spoken drama – sõnateater

Stage – lava

Story – lugu

Storyline – süžee

T

Tacit knowing – vaiketeadmine

Tacit knowledge – vaiketeadmus

Theatre - teater

Theatre building – teatrihoone, teatrimaja

Theatre company – etendusasutus

Theatre event, theatrical event – teatrisündmus

Theatre maker – teatritegija

Theatre practitioner – teatripraktik

Theatre studies – teatriuuringud

Theatrical – teatraalne

Theatrical event – teatrisündmus

Theatrical scholar – teatriuurija

Theatricalize – teatraliseerima

Theatricality – teatraalsus

W

Written drama - näidend

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, _____ Raili Lass _____,

(autori nimi)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
_“Teatriteaduse erialase terminoloogia analüüs Willmar Sauteri teose „Eventness“ kahe
peatüki tõlke näitel“ _____

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on _____ Maria-Kristiina Lotman _____

(juhendaja nimi)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 30.05.2018